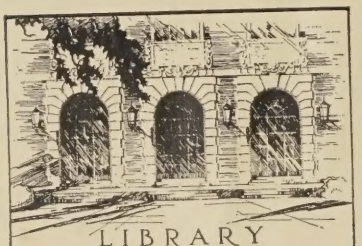


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

759.5
T571p

ARCHITECTURAL
LIBRARY

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

SEP 22 1974
SEP 3 1974
AUG 4 1976
JAN 31 1978
APR 21 1986
APR 07 1986
OCT 28 1991
OCT 22 1991
MAR 5 1992
MAR 17 1992
MAR 11 1996
JUN 25 1996

L161—O-1096

LA PITTURA E LA MINIATURA
NELLA LOMBARDIA
DAI PIÙ ANTICHI MONUMENTI ALLA METÀ DEL QUATTROCENTO

Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/lapitturaelamini00toes_0

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

FRONTESPIZIO DELLA BIBBIA DI NICCOLÒ III D'ESTE

ROMA, BIBL. VATICANA: MS. BARB. LAT. 613

TOESCA, PITTURA E MINIATURA LOMBARDA

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO

PIETRO TOESCA

LA PITTURA E LA MINIATURA NELLA LOMBARDIA

DAI PIÙ ANTICHI MONUMENTI ALLA METÀ DEL QUATTROCENTO

CON 481 INCISIONI E 35 TAVOLE

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO - 1912

PROPRIETÀ LETTERARIA

TIPOGRAFIA SOCIALE — Milano, Via Goffredo Mameli, 15.

759.5
T571p

23M139 W. SEXTON

AD ADOLFO VENTURI

CON PROFONDO AFFETTO

905954

JAN 2 '41

Milano e le terre vicine formano il nucleo della regione della quale ho ricercato i monumenti e l'opera nella Pittura e nella Miniatura: vasta regione, i cui confini variano nel corso dei secoli, e sovente sono poco determinati, sia nella Storia, sia nell'Arte.

Per il periodo più antico, quando ancora non era il nome di Lombardia, la scarsezza stessa dei monumenti consigliò di rivolgere le ricerche a un più ampio terreno, del quale Milano era il centro maggiore, e di giungere sino al mare ligure; pei tempi più recenti i variabili termini vennero indicati dal vario estendersi delle forme artistiche imperanti nella regione ch'è nucleo del territorio esplorato.

Gli studi raccolti in questo volume riguardano una lunga epoca sinora poco nota; giungono sino ai tempi nei quali sono già state rischiarate, almeno per buon tratto, le vicende dell'Arte.

Della Pittura confido di non aver trascurato nessun monumento di vera importanza. Per la Miniatura, chi conosce le difficoltà dello studio dei manoscritti miniati, cagionate soprattutto dalle deficienze dei catalogi, non si attende ch'io abbia soddisfatto in modo pieno il mio proposito. Spero nondimeno di avere stabilito dei capisaldi sicuri per la conoscenza della Miniatura lombarda.

E ho fiducia che i risultati delle mie ricerche, certamente tenui per la comprensione delle più elevate creazioni del genio, siano utili per la storia dell'Arte e dell'attività artistica nostra.

INDICE GENERALE

Cap. I. — **I più antichi monumenti.**

Memorie della Pittura a Milano nei primi secoli cristiani. — I mosaici di S. Aquilino e di S. Vittore in ciel d'oro. — Relazioni della *Liguria* con l'Oriente e con Ravenna. — I mosaici del battistero d'Albenga . . . . . pag. 1

Cap. II. — **Secoli oscuri.**

Incerti ricordi e vestige della Pittura nell'età longobardica. — Influenze dell'Arte carolingia. — Vicende della tecnica della Pittura sino al secolo X. — Gli affreschi di S. Giovanni di Münster, della grotta di S. Nazaro a Verona, di S. Benedetto al monte di Civate . . . . . pag. 29

Cap. III. — **Monumenti della Pittura nel secolo XI.**

Gli affreschi dell'epoca di Ariberto da Intimiano nella chiesa di S. Vincenzo di Galliano. — Affreschi nell'oratorio di S. Fedelino a Novate, e nella basilica ambrosiana. — I più recenti dipinti della chiesa di Galliano, e altri avanzi di inferiori opere pittoriche . . . . . pag. 41

Cap. IV. — **La Miniatura dal sec. X al XII. - I mosaici dei pavimenti.**

La Miniatura in Italia dal secolo X al XII. — Manoscritti miniati nella Lombardia: mss. bobbiesi; mss. liturgici ambrosiani; mss. vari. Le bibbie atlantiche. — I mosaici dei pavimenti nell'età romanica. — Pavimenti istoriati di chiese lombarde pag. 69

Cap. V. — **Monumenti della Pittura nel secolo XII.**

Svolgersi dello stile fra il sec. XI e il XII: avanzi di affreschi in S. Giorgio di Como, in S. Michele di Oleggio, in S. Carlo di Prugiasco. — Gli affreschi della chiesa di S. Pietro al monte di Civate. — L'influenza bizantina sulla Pittura nella Lombardia: iconi della Madonna; dipinti vari; il mosaico dell'abside della basilica ambrosiana . . . . . pag. 95

Cap. VI. — La Pittura e la Miniatura nel Dugento e sugli inizi del Trecento.

Persistere e svolgersi dello stile bizantineggiante: affreschi vari; rispondenze con la Pittura dell'Italia centrale. — Saltuaria influenza dello stile gotico: affreschi vari. — Manoscritti miniati di probabile origine lombarda. — Gli affreschi del castello di Angera. . . . . pag. 135

Cap. VII. — La Pittura e la Miniatura nella prima metà del Trecento.

Ultime derivazioni dello stile bizantineggiante: affreschi vari. — Svolgersi di forme nuove: affreschi di Como, Lodi, Varese, Castel S. Pietro. Influssi dell'Arte toscana. Relazioni con l'Arte oltramontana: affreschi del Piemonte. — Manoscritti miniati di sicura e di probabile origine lombarda . . . . . pag. 171

Cap. VIII. — La Pittura nella seconda metà del Trecento.

Influenza dell'Arte giottesca nella prima metà del Trecento: affreschi vari. I dipinti del tiburio della chiesa di Viboldone. — Giovanni da Milano. Il problema delle sue origini artistiche. — Gli affreschi di Solaro, Viboldone, Bellinzona, ecc.: raffronti con le opere di Giovanni da Milano. — Svolgersi originale della Pittura lombarda: gli affreschi di Mocchirolo, Lentate, Albizzate, ecc. — Rapporti con la Pittura nelle regioni circostanti . . . . . pag. 206

Cap. IX. — La Miniatura nella seconda metà del Trecento - Suoi rapporti con la Pittura.

Mss. miniati della metà del Trecento. — Giovanni di Benedetto. — Il miniatore dell'ufiziolo di Parigi (Bibl. Nazionale: ms. lat. 757). — Giovannino de' Grassi. I suoi disegni. Mss. miniati da Giovannino e Salomone de' Grassi. — Pietro da Pavia, Anovelo da Imbonate e numerosissimi anonimi miniatori lombardi. — Il " Tacuinum sanitatis „. Raffronti cogli affreschi di Franco e Filippolo de Veris. — Romanzi cavallereschi miniati. Svolgersi della illustrazione dei romanzi. — Raffronti tra le miniature e gli affreschi lombardi: dipinti vari; gli affreschi di S. Maria in Selva di Locarno, del duomo di Cremona, di S. Francesco di Lodi pag. 275

Cap. X. — L' « Ouvraige de Lombardie ».

La Pittura e Miniatura lombarda degli ultimi decenni del Trecento: loro dominio nell'Italia Superiore. — Relazioni loro con l'Arte franco-fiamminga. — L' " ouvraige de Lombardie „. — I miniatori lombardi e le " Très riches Heures „ del duca di Berry . . . . . pag. 407

Cap. XI. — La Pittura sugli inizi del Quattrocento.

Arte e artisti a Milano fra il sec. XIV e il XV. Il duomo. La Scultura: tramutarsi del suo stile. Rapporti fra gli scultori e i pittori. — Pittori lombardi del principio del Quattrocento. Michelino da Besozzo. — Disegni di artisti lombardi. — Relazioni fra la Pittura lombarda e quella di altre regioni d'Italia e d'oltralpe . pag. 429

Cap. XII. — La Pittura nella prima metà del Quattrocento.

Dipinti vari. Antonino de Feraris da Pavia. — I discendenti di Michelino da Besozzo. — Leonardo da Besozzo. La sua Cronaca figurata. — Gli Zavattari. Loro origine artistica. — Gli affreschi della casa Borromeo di Milano. — Affreschi rurali pag. 469

Cap. XIII. — **La Miniatura nella prima metà del Quattrocento.**

Sue rispondenze con la Pittura. Manoscritti vari. Tarocchi miniati. — Il miniatore del ms. it. 131 della bibl. Nazionale di Parigi. Suoi seguaci. — Il miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti. Sua influenza. — Dissolversi della vecchia maniera nella seconda metà del Quattrocento. Manoscritti vari . . pag. 517

Cap. XIV. — **Vecchi e nuovi pittori sugli inizi della seconda metà del Quattrocento.**

Persistere della vecchia maniera oltre la metà del Quattrocento. Cristoforo de' Moretti. Dipinti e maestri vari. — Primi seguaci dello stile del Rinascimento. Donato de' Bardi. — Influenze della Pittura padovana. Paolo da Brescia. Benedetto Bembo. Bonifacio Bembo. Vincenzo Foppa . . . . . pag. 554

Aggiunte e correzioni . . . . . pag. 581

Indice dei luoghi . . . . . „ 583

Indice dei nomi e delle cose principali . . . . . „ 591

Indice delle abbreviazioni bibliografiche meno ovvie . . . . . „ 595

Errata-Corrige . . . . . „ 597

Fig. 1. — Milano, S. Aquilino: Cristo fra gli Apostoli.

I PIÙ ANTICHI MONUMENTI

Memorie della Pittura a Milano nei primi secoli cristiani. — I mosaici di S. Aquilino e di S. Vittore in ciel d'oro. — Relazioni della *Liguria* con l'Oriente e con Ravenna. — I mosaici del battistero d'Albenga.

Nel pomerio di Milano antica, verso occidente, si stendeva un'area sacra ai primi cristiani della città; vi erano sepolti molti dei loro defunti, vi riposavano anche le vittime delle persecuzioni: Gervasio e Protasio, Naborre, Felice e Vittore erano stati colà pietosamente deposti dopo il martirio [1]. Nei vesperi il luogo campestre, che la tradizione chiamò *hortus Philippi*, risuonava delle acclamazioni dei credenti che libavano sulle tombe dei martiri, forse decorate di cancelli marmorei e di *tituli* [2].

[1] F. Savio, *I santi martiri di Milano* (*Rivista di scienze storiche*, 1905, pag. 240 e segg.; 1906, pag. 121 e seguenti).

[2] " Haec vota ad Deum pervenire iudicant qui calices ad sepulchra martyrum deferunt atque illic in vesperam bibunt ": S. Ambrogio (*Patr. lat.*, XVII, 62). L'antica usanza fu proibita da S. Ambrogio: cfr. Augustini *Confessiones* (*Patr. lat.*, XXXII, 719). — Alla fine del IV sec. i vecchi cristiani milanesi ricordavano ancora di aver veduto il *titolo* dei SS. Gervasio e Protasio: G. B. De Rossi, *Dei sepolcreti cristiani* (*Bull. di Arch. crist.*, II, 1864, pag. 29 e segg.).

Volgendo verso mezzodì, lungo le mura della città romana, si giungeva ad altre regioni cimiteriali cristiane: una delle quali era nel luogo ove più tardi sorse la chiesa dei SS. Pietro e Paolo, poi consacrata a S. Nazaro. Quivi furono dissepolte, l'anno 1845, alcune tombe [1].

Erano sepolture terragne, composte di mattoni, che nel lato interno della fossa, verso il cadavere, recavano diverse pitture. In una delle tombe non vi era che una coloratura di finto marmo; ma in altra, si credette di ravvisare dipinti i segni e gli strumenti del martirio [2]; in una terza, riapparvero alla luce il monogramma di Cristo, pavoni, stelle, il mistico gallo, il Redentore in atto di risuscitare Lazzaro.

Perdutosi ogni avanzo di quelle pitture [3], non possiamo determinarne con certezza l'età e lo stile; ma la loro remota antichità appare non dubbia per i simboli che vi erano espressi: figurazioni semplificate, d'intendimento funerario, quali si ritrovano dappertutto, nei primi secoli cristiani, a decorare i sepolcri.

Né ci è dato di osservare in altri monumenti della Pittura il primo diffondersi della nuova fede nell'Italia superiore [4].

Quando Milano fu assunta a sede imperiale, essa che al poeta gallico Ausonio apparve mirabile d'uomini e di cose, emula di Roma [5], partecipò intensamente al grande rivolgimento verso l'idea cristiana, divenne in breve metropoli religiosa d'una regione vastissima: dalle Gallie all'Illirio, si estese allora la giurisdizione dei suoi vescovi; l'autorità morale del suo episcopato irradiò, per opera di S. Ambrogio, anche l'Oriente, combattè i supremi sforzi del paganesimo in Roma [6]. E intorno ad Ambrogio si stringevano i santi vescovi delle città vicine, Felice di Como, Bassano di Lodi, Savino di Piacenza, Gaudenzio di Novara, Vigilio di

---

[1] Sui primi cimiteri cristiani a Milano, cfr. V. Forcella, *Iscrizioni crist. in Milano*. Codogno, 1897, pag. VII-IX. Sulle tombe di S. Nazaro, L. Biraghi, *Sopra alcuni sepolcri scoperti presso la basilica degli Apostoli*, Milano, 1845; G. B. De Rossi, *Roma sott.*, I, 29 e segg.

[2] Ripr. da L. Biraghi (op. cit.) e da R. Garrucci (*Storia dell'Arte crist.*, Prato, 1873, II, tav. 1056).

[3] Non mi fu possibile di ritrovare nemmeno le copie che vennero tratte da quelle pitture quando furono scoperte.

[4] Unico avanzo, a Milano e nelle regioni vicine, di pittura dell'età romana, forse del I sec. d. Cr., è il basamento dipinto con figure di divinità conservato nel Museo Civico di Milano, importante monumento, sebbene alterato da restauri, di una tecnica raffinata nella quale non sono ancora le audacie, e le trascuratezze, della più tarda pittura ellenistico-romana. Cfr. F. Malaguzzi-Valeri, *Milano*, Bergamo, 1906, I, 13.

[5] Ausonii *Ordo nobilium urbium*:

> Et Mediolani mira omnia: copia rerum
> innumerae cultaeque domus, facunda virorum
> ingenia et mores laeti. . . . . .

[6] C. Cipolla, *Della giurisdizione metropolitica della chiesa milanese nella regione X* (*Ambrosiana*, Milano, 1897, pag. 75 e segg.).

Trento, cooperando a rinnovare la coscienza e la vita morale, in quello spegnersi della civiltà antica.

Sorgevano, nella città splendida ancora di paganesimo, gli edifici sacri al nuovo culto.

Già prima di Ambrogio, era stata edificata la *basilica maior intramurana*, presso il luogo ove poi doveva ergersi il Duomo. L'*hortus Philippi*, santificato dalle memorie dei martiri, si era popolato di chiese; accanto a minori sacelli, vi si trovavano una basilica dedicata a Naborre e Felice, la basilica Porziana e un'altra chiesa ch'era detta di Fausta. Poi, sulla stessa area, Ambrogio costrusse una nuova basilica, che dal popolo fu detta ambrosiana [1].

Se le fondazioni e le basi di colonne che furono rimesse in luce dagli scavi nella odierna chiesa di S. Ambrogio, appartengono veramente al secolo IV, possiamo ricostruire con l'immaginazione quella basilica [2]. Seguiva essa il tracciato della chiesa attuale; due serie di tredici colonne la dividevano in tre navate, e sostenevano, per mezzo d'una trabeazione, o di archi, le pareti della navata centrale; le quali, probabilmente, si ergevano alte, come nelle più antiche basiliche cristiane di Roma, sotto i lacunari del tetto, e traforate di ampie finestre.

Sul vasto spazio di quelle pareti, la Pittura espresse ai fedeli le nuove figurazioni sacre.

Non prima del secolo XVI si ebbe notizia di alcuni distici inscritti un tempo nella basilica ambrosiana [3], certamente a dilucidare il contenuto di rappresentazioni dipinte. Gli antichi raccoglitori di epigrafi cristiane, i quali pur ci tramandarono i carmi che fregiavano altri edifici di Milano, non li avevano ricordati; chi primo li divulgò non ebbe cura di indicare il codice dal quale li traeva, né questo fu mai veduto da altri. Giungono pertanto a noi, quei versi, con scarsissimo corredo di prove esteriori d'autenticità, così da legittimare i molti dubbi che li circondano; tuttavia essi portano in sé il più valido documento di antichità: sono inspirati ai concetti di comparazione fra il vecchio e il nuovo

---

[1] F. Savio, *Di alcune chiese cristiane anteriori a S. Ambrogio* (*N. Bull. d'Arch. crist.*, 1896, pag. 163 e seguenti); Id., *Le basiliche di Milano al tempo di S. Ambrogio* (*Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino*, 1904, XXXIX, 888 e segg.); L. Biraghi, *I tre sepolcri santambrosiani*, Milano 1865.

[2] G. Landriani, *La basilica ambrosiana*, Milano, 1889; L. Beltrami, *La basilica ambrosiana* (*Ambrosiana*, op. cit.). Secondo T. Rivoira (*Le origini dell'archit. lombarda*, Milano, 1908, pag. 286) le basi ritrovate non risalgono che al tempo di Angilberto II.

[3] Cfr. G. B. De Rossi, *Inscript. christ.*, II, I, 184. Nel codice dal quale li ricavò F. Juret i distici portavano l'intestazione: " incipiunt disticha sancti Ambrosii de diversis rebus quae in basilica ambrosiana scripta sunt ".

Testamento che già erano diffusi nel IV e nel V secolo; e non soltanto perciò rispecchiano la mente di S. Ambrogio, ma hanno anche frasi e idee che ricorrono più volte negli scritti del sacro dottore. Se non dettati da Ambrogio stesso, possono ritenersi opera del suo tempo, e composti per dichiarare le più antiche pitture che fregiarono la sua basilica [1].

Che i distici siano stati scritti a commento di rappresentazioni figurate, e abbiano servito di *tituli*, appare dal loro stesso contenuto. Ora sembrano voler semplicemente richiamar l'attenzione del riguardante sull'episodio dipinto, e lo descrivono; sotto la scena del banchetto di Abramo, soggiungono:

hospitio largus Christum quoque suscipit Habran
Sarra pudore latens fida pietate ministrat.

Ora esplicano il senso mistico delle scene; e intorno all'arca di Noè, riflettono:

arca Noe nostri typus est, et spiritus ales
qui pacem populis ramo praetendit olivae.

Se non si ritrova un ordine continuato negli episodi sacri che essi illustrano, ciò può venire imputato a lacune del codice dal quale furono ricavati, o anche all'essere stati raccolti dal trascrittore quando già molte delle iscrizioni degli affreschi ambrosiani erano diventate illeggibili per i danni del tempo [2].

Una parte di essi si riferisce al vecchio Testamento, l'altra al Vangelo: forse sulle pareti della navata maggiore della basilica ambrosiana, le scene della nuova Legge e dell'antica erano dipinte dirimpetto le une alle altre, formando una serie continuata di riquadri. Fra questi, oppure entro clipei inscritti nei peducci degli archi, stavano le figure dei profeti, delle quali è cenno nei distici: Giona, Isaia, Geremia, Elia e Daniele.

---

[1] Per le diverse opinioni intorno all'autenticità dei distici ambrosiani cfr.: E. Dobbert, *Das Abendmahl Christi in der bild. Kunst* (*Rep. f. Kw.*, 1891, pag. 180 e segg.); Id., *Zur Gesch. der altchristl. Kunst* (*Rep. f. Kw.*, 1898, 12); L. Biraghi, *Inni sinceri di S. Ambrogio*, Milano, 1862; Baunard, *Histoire de St. Ambroise*, Paris, 1872, pag. 307; R. Garrucci, op. cit., I, 461 e segg.; G. B. De Rossi, *I versi attribuiti a S. Ambrogio* (*Bull. d'Arch. crist.*, 1893, pag. 152 e segg.); E. Steinmann, *Die Tituli und die kirchl. Wandmal.*, Lipsia, 1892; S. Merkle, *Die ambrosianische Tituli* (*Röm. Quartalschrift*, 1896, pag. 185 e segg.); F. X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst*, Freiburg i. B., 1896, I, 386. Cfr. anche L. Traube, *De Ambrosii Titulis* (*Hermes*, 1892, pag. 158 e segg.).

[2] Nei dipinti murali d'ogni epoca del Medioevo accade sovente di trovare quasi svanite le iscrizioni mentre il resto della pittura è conservato. Ciò deriva dall'essere state, le iscrizioni, dipinte da ultimo quando l'intonaco già disseccato non assorbiva più il colore.

Così, già sul finire del secolo IV, la basilica di S. Ambrogio ebbe un amplissimo tesoro di rappresentazioni cristiane.

Non ci consentono i *tituli* ambrosiani di ricostruire con sicurezza l'iconografia degli episodi rappresentati, né dànno di stabilire se essa avesse caratteri particolari rispetto agli schemi iconografici usati in altre regioni dalla primitiva arte cristiana [1]; è tuttavia ragionevole il credere che i pittori avessero derivato le loro composizioni da cicli più antichi, quali l'Arte già doveva avere elaborato, soprattutto nel miniare i libri sacri.

Sono preziosa reliquia d'uno di tali libri i frammenti d'una bibbia ritrovati a Quedlingburg, ora conservati a Berlino [2].

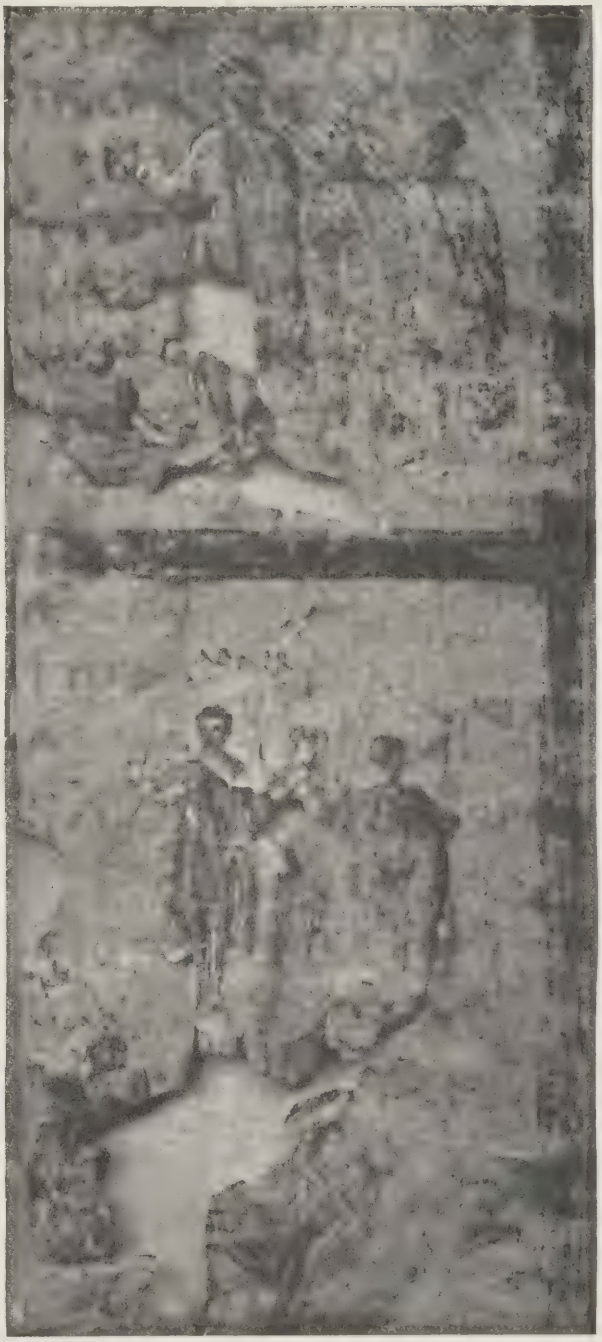


Fig. 2. — Berlino, Bibl. Reale: miniatura dei frammenti di Quedlingburg.

[1] Il Dobbert (*Rep. f. Kw.*, 1891, pag. 181) osservò che il distico relativo all'Ultima Cena riferisce che Giovanni era rappresentato in atto di tenere il capo sul petto di Cristo e, perché tale particolare non ha analogie con pitture anteriori al sec. VIII, concluse che i distici non possano appartenere all'epoca ambrosiana. In quella rappresentazione invece convien forse vedere una caratteristica iconografica locale perché S. Ambrogio stesso, in una sua epistola, s'indugia a esplicarne il significato con gli stessi concetti esposti dal distico; cfr. S. Merkle, op. cit.

[2] V. Schultze, *Die Quedlingburger Itala-Miniaturen*, Monaco, 1898; S. Beissel, *Gesch. d. Evangelienbücher*, Freiburg i. B., 1906, pag. 82 e segg. — Lo Schultze propende ad assegnare i frammenti al secolo IV.

Il loro testo è tratto dalla versione detta *Itala*, che fu seguita anche da S. Ambrogio; e, per quanto è noto intorno ai luoghi nei quali quella traduzione della Bibbia fu maggiormente diffusa [1], vi è qualche probabilità che appartengano all'Italia superiore, al territorio la cui metropoli religiosa era Milano, nell'epoca alla quale essi sono da assegnare: tra il IV e il V secolo. Possono perciò, le loro miniature, suggerire qualche riflessione intorno all'iconografia dei dipinti della basilica ambrosiana.

Nei fogli miniati, divisi ognuno in quattro riquadri, l'illustrazione del testo biblico è copiosa e rapida: sono storie di Saul, di Samuele, di David composte con grande semplicità, sobriamente; e iscrizioni dilucidano il significato di ogni parte delle scene. Le scritte, che s'intravedono qua e là, intese ad avvertire il miniatore di ciò ch'egli doveva rappresentare, inducono a credere che l'artista non fosse stretto da canoni iconografici già irrigiditi, anzi ch'egli potesse ideare con qualche libertà le sue composizioni (fig. 2) [2].

Si atteggiano vivacemente le figure, e sono improntate allo stile diffuso durante l'età imperiale in tutto il mondo ellenistico-romano, con una tecnica che, per le sue audacie nel riassumere in tratti espressivi ogni sensazione di luce d'ombra di distanza di movimento, può bene chiamarsi impressionistica; e, forse, meglio si direbbe: *compendiaria* [3].

I dipinti della basilica ambrosiana ebbero probabilmente un'iconografia altrettanto libera, ma più complessa. Fuor di dubbio furono anch'essi eseguiti con lo stile compendiario, che prevaleva dappertutto, e tanto, che dalla pittura esso era passato a conquistare anche la plastica: mirabile documento di ciò la capsella argentea ritrovata nell'altare della

---

[1] A. Ceriani, *Le recensioni dei LXX e la versione latina detta Itala* (*Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, 1886, XIX, 206 e segg.); S. Berger, *Histoire de la Vulgate*, Parigi, 1893, pag. 6. — È conveniente ricordare che non abbiamo argomenti per stabilire con assoluta certezza la provenienza del manoscritto.

[2] Le scritte indicano minuziosamente i particolari che il miniatore doveva introdurre nella scena. E. g.: dove Saul ritrova le asine, presso il MONVMENTVM RACHEL, si legge: " facis monumentum .... ".

[3] Cfr. F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1895. — Fu, quella tecnica, un prodotto dell'arte romana, come il Wickhoff s'ingegna a dimostrare, o non piuttosto dell'arte ellenistica? La seconda opinione, della quale è valido sostenitore J. Strzygowski (*Orient oder Rom*, Lipsia, 1901), ci sembra assai più probabile della prima. Anzi ci domandiamo se essa non possa trovare una nuova prova, e di grande importanza, in un passo di Petronio che sin qui non ha richiamata l'attenzione, a mio sapere. Sul principio del *Satyricon*, fra i molti lamenti per il degenerare delle altre arti, si deplora anche la decadenza della Pittura " postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis *compendiariam* invenit ". Di certo, lo scrittore allude non all'arte egizia antica ma a quella di tempo prossimo al suo, dell'età ellenistico-romana. Nella quale soltanto la maniera illusionistica ci sembra " audace e compendiaria " come Petronio lamenta essere diventata la Pittura. L'Egitto era allora centro così attivo di arte e di cultura che non è a meravigliarsi dell'affermazione di Petronio, la quale conferma le opinioni più moderne della critica. Qualora l'interpretazione che propongo risponda al vero, sarebbe opportuno di sostituire al termine, usato dal Wickhoff, di " stile illusionistico " quello di " stile compendiario ".

chiesa milanese di S. Nazaro, in cui il rilievo ha un aspetto del tutto pittorico [1].

Sarebbe ozioso l'indugiare in altre congetture sui dipinti della primitiva basilica ambrosiana, dei quali tuttavia giova serbare ricordo, perché furono nella città fra le prime esplicazioni monumentali della nuova materia artistica cristiana, e poterono avere influenza nel susseguente svolgersi della Pittura a Milano, lungo i primi secoli del Medioevo. Dei quali, non soltanto mancano i monumenti ma anche le notizie che attestino dell'attività degli artisti. Sappiamo bensì, a significare le tristi vicende della civiltà, che quando Attila s'impadronì di Milano, avendo egli veduto rappresentate in un'aula del palazzo imperiale le province barbare che offerivano tributi a un imperatore romano, fece alterare il dipinto così che vi apparissero i romani in atto di far omaggio a un Barbaro [2].

Ma, passata la devastazione unna, la città risorse durante la seconda metà del secolo V e sul principio del VI; molti edifici furono allora ricostrutti, si adornarono. E quel rinnovamento di vita civile e di attività artistica ebbe un suo cantore: Magno Felice Ennodio [3].

Il diacono Ennodio, vescovo poi di Pavia, celebrava volentieri nei suoi carmi le opere dell'arte profana, coppe cesellate, *missoria*, dipinti rappresentanti il mito di Pasife; ma più egli esaltava l'arte che rifioriva in servigio della fede, a Milano e nella *Liguria* tutta [4]. Onorato, vescovo di Novara, consacra una basilica cristiana sull'area di un tempio pagano: il poeta compone l'epigrafe dedicatoria dell'edificio. Un certo Armenio costruisce ad Agello — forse in luogo campestre — un battistero: Ennodio canta le pitture che decorano quel luogo, nelle quali è Cristo cui gli angioli presentano il figliuoletto del fondatore, e stanno i martiri quasi spiranti vita. Milano restaura e orna le sue chiese: il diacono le fregia di versi; inscrive un suo epigramma sotto ognuna delle figure dei vescovi dipinte nell'abside della chiesa dei SS. Pietro e Paolo, poi detta di S. Nazaro [5].

---

[1] F. de Mely, *Le coffret de St. Nazaire* (*Monuments Piot*, 1901); H. Graeven, *Ein altchristl. Silberkasten* (*Zeitschr. f. christl. K.*, 1899). Non ci sembrano giustificati i dubbi mossi da A. Haseloff (*Codex Gertrudianus*, Treviri, 1901, pag. 49) intorno all'autenticità della capsella di S. Nazaro.

[2] La notizia è riferita da Suida: cfr. Hodgkin, *Italy and her Invaders*, Oxford, 1896, III, 42.

[3] M. F. Ennodi *Opera* ed. Vogel. Cfr. M. Manitius, *Gesch. d. christlich-latein. Poesie*, Stuttgart, 1891.

[4] " Templa deo faciens ymnis decoravit et auro
et paries functi dogmata nunc loquitur "

dice l'epitafio di Ennodio: cfr. C. Merkel, *L'epitafio di Ennodio* (*Mem. dell'Accad. dei Lincei*, 1895, pag. 83 e segg.).

[5] Cfr. i carmi di Ennodio relativi alle pitture ricordate. A quanto appare dai versi, le figure dei vescovi dipinte in S. Nazaro dovevano essere fortemente improntate di caratteri individuali forse come i ritratti clipeati dei pontefici dipinti, circa il medesimo tempo, a Roma in S. Paolo fuori le mura.

Nulla è rimasto delle pitture cantate da Ennodio, e di altre che ornarono allora gli edifici sacri di Milano, ma sono monumento di quell'era fiorente i mosaici dell'oratorio di S. Aquilino, presso la chiesa di S. Lorenzo [1].

Il sacello di S. Aquilino, che probabilmente in origine fu dedicato a S. Genesio [2], nella sua forma ottagonale, con nicchioni quadrangolari alternati di absidiole, coperto di cupola, corrisponde a un tipo architettonico diffuso già nel IV secolo anche nell'Italia settentrionale; né vi sono ragioni valevoli per contradire alla tradizione che lo assegna al secolo V, asserendo anche ch' esso sia stato fondato da Galla Placidia [3].

Le pareti, un tempo incrostate di marmi, e la cupola, ch'era raggiante di mosaici, sono ora spoglie d'ogni ornamento: non vi è conservata che la decorazione delle conche di due absidi [4].

Da un lato, entro l'oscura cavità emisferica di un'absidiola, si schiude una scena solenne (fig. 1). Cristo siede fra gli apostoli sopra un rialzo del terreno: intorno al capo giovanile, imberbe, gli splende un nimbo azzurro, segnato di candido monogramma e delle lettere mistiche; è vestito di pallio e di bianca tunica, listata di *clavi* purpurei; tiene schiuso nella sinistra un rotulo, mentre alza la destra mano con ampio gesto oratorio, guardando fiso dall'alto (fig. 3). Grandeggia la sua figura nel fondo del mosaico d'oro. In basso, a lato del Redentore, stanno seduti gli apostoli, fra i quali è agevole riconoscere i due primi, Pietro e Paolo: tutti biancovestiti, con tuniche ornate di *clavi* e con pallii a fimbrie *litteratae*, essi formano intorno al Cristo un consesso solenne (fig. 4) [5].

---

[1] Molti problemi circondano ancora la storia della chiesa di S. Lorenzo e degli edifici attigui: cfr. specialmente J. Kohte, *Die Kirche S. Lorenzo* (*Zeitschrift f. Bauwesen*, 1890, pag. 12 e segg.); J. Strzygowski, *Mschatta* (*Jahrb. d. pr. Kstslgn.*, 1904, pag. 232 e segg.). Ad essi potrà venire qualche luce dagli scavi ora iniziati in quelli edifici.

[2] G. Dozio, *Memorie sul culto di S. Aquilino*, Milano, 1856. Il Kohte (op. cit., pag 22) nega che il sacello abbia avuto ufficio di battistero, e crede più probabile che fosse dapprima destinato a mausoleo: soltanto uno scavo potrebbe risolvere il dubbio. — Sulla origine e diffusione delle costruzioni poligonali, v.: J. Strzygowski, *Kleinasien*, Lipsia, 1903, pag. 70 e segg.

[3] G. Allegranza, *Spiegazioni sopra alcuni monumenti*, Milano, 1757; diss. I.

[4] S. Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano, 1737, III, 313. La descrizione di G. Pennotto riferita dal Latuada, non concorda bene con quella lasciataci da Goffredo da Bussero che pur scriveva nel XIV sec.

[5] Nella ripr. data dall'Allegranza (op. cit., diss. II.) sotto i piedi del Cristo si vedono scaturire i quattro mistici fiumi; ma di ciò non v'è traccia nel mosaico: i piedi del Cristo posano sopra un soppedaneo orlato di rosso. — Il mosaico è restaurato in più parti, e specialmente nelle vesti del Cristo e nel viso di S. Paolo: l'ornato della fascia inferiore è rifatto in molti luoghi a stucco dipinto. Sarebbe inutile trattenersi su alcune vecchie erronee interpretazioni cfr.: R. Garrucci, op. cit.,; F. X. Kraus, op. cit., I, 426 D. Ainalof, *Mosaici del secolo IV e V*. Pietroburgo, 1895, pag. 156 e segg.

Ma non deriva la maestà della rappresentazione da forme convenzionali e fuori della realtà quali domineranno poi l'Arte medioevale.

Fig. 3. — Milano, S. Aquilino: Cristo.

Ancora nel mosaico è il realismo dell'Arte ellenistico-romana; e se già il terreno vi appare segnato in modo schematico, se lo sfondo è di oro

compatto, le figure vivono ancora d'una vita reale. Collocati in doppia schiera, non senza giusta distinzione dello spazio, gli apostoli sono improntati d'individualità nei visi e negli atti: presso il Cristo, sereno efebo, sono vari di età, di espressione; e taluno di essi ha lineamenti così personali da sembrar ritratto dal vero.

Fig. 4. — Milano, S. Aquilino: Apostoli.

Al concetto va concorde l'esecuzione. Ancora predomina nel mosaico la tecnica compendiaria. Rari i contorni a segnare le forme; i corpi sono modellati rapidamente, a grandi masse di ombre e di luci, con forte rilievo. Fra le altre figure, il giovine apostolo che sta presso S. Pietro ha il viso colorito con tessere brune; i tratti della sua bocca, del naso, degli occhi non sono delineati minuziosamente, anzi risaltano, indicati con l'energica e sprezzante maniera propria alla pittura ellenistico-romana; un tenue chiarore illumina la sua fronte, le guance, il mento rotondo e saldo. Soltanto certe esagerate luci bianche, che pervadono le vesti, accennano già al trasformarsi dello stile che avremo agio di seguire nella Pittura medioevale.

Il mosaico dell'altra absidiola è deturpato da restauri, e da vastissime lacune (fig. 5).

A destra, nella conca dell'abside, è figurata una fonte che sgorga copiosa dalla roccia, e forma un rivo al quale si appressa una pecorella, seguìta dal suo nato. Presso la fonte, sul terreno azzurrognolo, un giovine pastore giace in atto di riposo, e guarda le acque: veste una tunicella bianca, ombreggiata d'azzurro e fregiata di *clavi*, una clamidetta purpurea; ha fasce crurali rosse, distinte di strie azzurrine (fig. 6) [1]. Nella parte mediana della conca, caduto il resto del mosaico, non si scorgono che le tracce dei piedi d'una figura che incedeva verso sinistra, se-

Fig. 5. -- Milano, S. Aquilino: scena pastorale.

guìta da una pecora; un restauratore, traendo partito da tali avanzi, vi raffigurò un altro pastorello in atto di accennare al giovine giacente presso la fonte. Nel lembo di sinistra, da un'altra rupe sgorgano altre acque: sul terreno, costellato di fiori, pascolano due agnelle; un pastore alza la destra parlando al suo compagno che, vestito di lunga tunica, reca al braccio un vaso pastorale. Lo sfondo è montuoso: sottili nuvolette solcano il cielo, rosseggiando quasi per tramonto [2].

[1] Il pastorello tiene nella sinistra un oggetto bianco che non si riesce a distinguere che sia, forse una *mappula*.

[2] Del mosaico è intieramente perduta la fascia superiore degli ornati, grande parte del mezzo della scena e del cielo: le lacune furono malamente riparate con stucco dipinto; le parti conservate, anzichè detergerle, si cercò di avvivarle con tinte sovrapposte.

Delle molte interpretazioni del mosaico, proposte a più riprese, nessuna persuade interamente. Non vi è ragione di vedere nella scena un episodio della vita di Giuseppe ebreo, o l'annuncio dell'angiolo ai pastori, o il martirio di S. Genesio; e supponiamo che anche quando il mosaico era integro, non presentasse altri tratti iconografici che lo ren-

Fig. 6. — Milano, S. Aquilino: scena pastorale.

dessero più perspicuo [1]. Forse esso non intende che ad una rappresentazione generica della vita pastorale, quale la primitiva arte cristiana

[1] Lo Ainalof (op. cit., pag. 159) dichiara incomprensibile il soggetto del mosaico; il Garrucci (op. cit., IV, 41) vi scorge una storia di Giuseppe ebreo; altri l'annuncio ai pastori; il Cavalcaselle (*Storia della Pittura*, Firenze, 1886, I, 51) il sacrificio d'Abramo; il Dozio (op. cit.), il De Dartein (*Etude sur l'Arch. lombarde*, Parigi, 1865-1882, II, 5 e segg.), il Dobbert (*Rep. f. Kw.*, 1898, 13 e segg.) vi vedono il martirio di S. Genesio!

amò raffigurare, simbolo della innocenza delle anime, o anche rievocazione della immagine del *pastor bonus* [1].

Di certo, il mosaico appartiene alla stessa epoca e allo stesso stile — se non al medesimo mosaicista — cui spetta quello dell'altra absidiola.

E anche più chiari sono in esso gli intenti realistici dell'Arte. Lo sfondo non è chiuso da uno strato di oro, anzi dal digradare di monti sotto un cielo vespertino [2]. Le acque scaturienti dalla rupe, azzurrine e bianche nei giochi delle luci; le pecore; il giovine pastore che giace ozioso nell'antico atteggiamento di quiete, cingendosi il capo col braccio, sono eseguiti con sicura maniera illusionistica: nel suo complesso, la composizione è compenetrata di tale sentimento agreste che rievoca quello effuso in molte delle miniature del *Vergilio Vaticano*, opera del secolo V.

Ma se siffatti caratteri, in entrambi i mosaici di S. Aquilino, accennano ad alta antichità, e li congiungono alla cultura ed all'arte classica, essi non bastano a determinare con molta precisione l'età in cui furono decorate le due absidiole.

L'iconografia denuncia specialmente il secolo V, ché la scena pastorale trova parallelo appunto in mosaici di quel tempo, a Roma; e d'altra parte, la rappresentazione di Cristo fra gli apostoli — tema diffuso dappertutto nel primo evo cristiano — può essere comparata specialmente con pitture cimiteriali romane del secolo IV e V, sia per l'aspetto giovanile del Cristo, sia per il libero atteggiarsi delle figure e il loro disporsi in duplice schiera [3]. Se si rifletta poi che la maniera dei mosaici di S. Aquilino non pareggia per vigore quella dei mosaici del secolo IV, ed ha invece maggiore affinità coi mosaici del secolo V, quali nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, appare ragionevole attribuirla al tempo di questi ultimi. E sembra contradire a una data-

---

[1] Nel battistero del Vaticano, Prudenzio vide un mosaico raffigurante un pastore che conduceva all'acqua le pecore. Anche se il sacello di S. Aquilino fosse stato costrutto per mausoleo tale figurazione, che ha parallelo nel mausoleo di Galla Placidia, non sarebbe stata fuor di luogo. Cfr.: G. B. De Rossi, *Mosaici cristiani*, Roma, 1899; G. Wilpert, *Roma sott.*, Roma, 1903, pag. 212 e segg. — Nelle pitture cimiteriali romane è sempre fra le pecore un solo pastore, ma nel mosaico del battistero lateranense, ove la scena aveva significato più semplicemente idillico, come in S. Aquilino, vi erano fra il gregge parecchi pastori.

[2] Le nubi disposte sul cielo in fasce orizzontali si ritrovano in mosaici del secolo IV e V: rappresentate dapprima con sentimento naturalistico, quali sono nell'abside di S. Pudenziana e dei SS. Cosma e Damiano, a Roma, persistono poi, ridotte in forma del tutto convenzionale, nei mosaici medioevali romani.

[3] Ainalof, op. cit., pag. 158. — Per altre simili composizioni, cfr. Wilpert, op. cit., II, tav. 126, 148.2, 152, 155.2, 177.I.2, 193, 225; e per il gesto oratorio del Cristo, non ancora irrigidito nella forma della benedizione, v. ibid. II, tav. 148, 2, tav. 153.

zione anteriore al secolo V anche lo stile degli ornati, nei fregi delle due conche absidali [1].

Il confronto poi con altri monumenti di Milano, che non si possono credere molto più recenti della fine del secolo V, induce ad attribuire i mosaici di S. Aquilino alla metà del secolo stesso, all'incirca, consentendo in ciò con l'antica tradizione che riferisce a Galla Placidia le origini del sacello.

I mosaici di S. Aquilino sono il più antico monumento a noi rimasto della Pittura cristiana nella *Liguria* [2]. Né potremmo desiderare una più vivida imagine della cultura e dell' Arte quali furono nell' epoca che succedette all'era gloriosa di S. Ambrogio, quando la nuova fede aveva già riportato le sue ultime vittorie, ma persistevano, care tuttavia, come intravediamo anche nei carmi di Ennodio, le abitudini estetiche, le imagini profane, le idee del mondo classico che stava per dileguare. Ancora in S. Aquilino, entro la nuova materia iconografica, traluce lo spirito antico, nella serena rappresentazione pastorale, nell' apollineo Cristo seduto fra i suoi apostoli come filosofo fra i discepoli: ancora gli artisti ritraggono nei modi antichi la Realtà.

Molto diversi da quelli di S. Aquilino i mosaici di S. Vittore in ciel d'oro, presso la basilica ambrosiana.

È controverso se il sacello di San Vittore sorga sull'area di quella *basilica Fausta* nella quale Sant'Ambrogio depose per una notte, dopo il loro ritrovamento, i corpi dei SS. Gervasio e Protasio. E anche è difficile reintegrare idealmente nella sua forma primitiva il piccolo edificio, ora racchiuso fra le costruzioni attinenti alla basilica ambrosiana, non essendosene conservato che il vano quadrangolare che precede l'absidiola, coperto di una cupola [3].

La cupola, emisferica, tutta mosaicata d'oro, è piena d'ombre raramente dissipate da riflessi di luce. Al vertice della sua concavità dorata si libra una grande ghirlanda, composta di frondi verdi-azzurre con pomi

---

[1] Il mosaico rappresentante Cristo fra gli apostoli è fregiato nel basso con una fascia rosso cupa sulla quale si svolge un ornato curvilineo composto di un nastro variopinto, con *lemnisci* terminati da foglie lobate. L'altro mosaico è limitato da una fascia d'oltremare con fregio di cerchi d'oro campiti d'azzurro e di rosso. Tali motivi d'ornamentazione si ritrovano anche nei mosaici di Ravenna.

[2] Serbiamo il nome della *regio* romana per questo periodo nel quale l'influenza di Milano varcò, come abbiamo osservato, anche i limiti della vastissima *Liguria*.

[3] L'edificio attuale, nelle sue parti più antiche, non sembra anteriore al secolo V: cfr. G. Landriani, op. cit., pag. 41 e segg.; T. Rivoira, op. cit., pag. 18. L'absidiola fu ricostruita nel 1857! — Intorno al titolo primitivo del sacello, cfr.: L. Biraghi, *Ricognizione dei gloriosi corpi dei SS. Vittore, Mauro, ecc.*, Milano, 1861; A. Ratti, *Il più antico ritratto di S. Ambrogio* (*Ambrosiana*, Milano, 1897); F. Savio, *I Santi martiri*, op. cit. passim.

Tav. I. — Milano, S. Vittore in ciel d'oro: mosaico della cupola.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

di cinabro, di fiori, di racemi, di spighe dagli aculei d'oro, stretta da rosse bende, adorna di una grossa gemma: e circonda il busto di un vecchio. Il personaggio, lievemente barbato, canuto, guarda intento: è vestito di tunica bianca, listata di *clavi*, e di manto azzurrino; nella mano sinistra ha un libro aperto inscritto con la parola: VICTOR, nella mano destra una piccola croce monogrammatica. Alla sua sinistra sta un'altra croce, ansata [1]; dall'alto, ove sul fondo d'oro due leggiere nuvolette indicano il cielo, la mano divina protende una corona sul suo capo (tav. I).

Il santo, che l'iscrizione del libro suggerisce essere S. Vittore, dal quale il sacello ha nome, appare così glorificato in cielo, recando la croce della quale egli era stato atleta.

Lo stile del mosaico è ben diverso da quello degli artefici che decorarono S. Aquilino. Non una sintetica rappresentazione coloristica delle cose, bensì una minuziosa ricerca di segnare con precisione ogni particolare, e di seguire il digradare delle tinte, è nei propositi del mosaicista. Il viso del santo, pur modellato robustamente, non dimostra un partito largo di ombre e di luci: è profilato d'un grosso contorno nero, è colorito unitamente di carnicino. Soltanto alcune tessere di cinabro ne avvivano la fronte, la bocca, le guance, con qualche rapidità di tocco.

Più sommaria invece, anzi interamente compendiaria, è l'esecuzione degli ornati, sia nella ghirlanda carpofora che circonda il busto del santo, sia nella fascia che orla in basso la cupola dorata. Quivi l'artista compone, con grande audacia di coloritore, sopra un fondo oltremarino un fregio di ombracoli [2] bianchi, avvivati da racemi d'oro, con gemme entro le quali sono espressi vigorosamente, a macchia, figurine di Eroti, visi umani, uccelli. E in ugual modo, comparabile alla maniera dei mosaici di S. Aquilino, sono pur eseguiti in altra parte quattro piccoli clipei coi profili degli evangelisti, di monocromato, a forti luci bianche [3].

---

[1] Nella composizione della prima croce si può ravvisare il monogramma I H: Ihesus; cfr. L. TRAUBE, *Nomina Sacra*, Monaco, 1907, pag. 151 e segg. Nell'asta orizzontale della seconda croce è un'iscrizione che sembra essere stata rispettata dai restauratori. L'AINALOF (op. cit., pag. 163) la lesse già abbastanza esattamente: PANEGIRIAE FAVSTINI; il BIRAGHI (*Ricognizione*, op. cit., pag. 12) la decifrò in modo del tutto arbitrario. Essa potrebbe corrispondere, derivando la prima parola dal greco, al titolo: " ecclesia Faustini "; e non è forse fuor di luogo il rammentare l'epigrafe inscritta nel libro del Redentore nel mosaico di S. Pudenziana (" Dominus conservator ecclesiae pudentianae ") per congetturare che anche questa possa unirsi al nome inscritto sul libro del santo e significare: " Vittore (patrono) della chiesa di Faustino ". Ma tutto ciò noi non esponiamo che per ipotesi.

[2] Il motivo ornamentale degli ombracoli o padiglioni ricorre anche nei più antichi mosaici ravennati.

[3] I tondi coi profili degli evangelisti recano inscritti in forma abbreviata i loro nomi: M.- MAR.- LVC.- IO. — I simboli degli evangelisti furono rifatti interamente: cfr. F. M. ROSSI, *Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nella basilica di S. Ambrogio dal 1857 al 1876*.

Fig. 7. — Milano, S. Vittore in ciel d'oro: S. Ambrogio.

Ma nelle figure dei santi, che occupano il sommo delle pareti laterali che sostengono la cupola, si ritrova lo stile della figura di S. Vittore.

Entro gli angusti spazi, fra le alte finestre [1], stanno i santi, di fronte: non hanno nimbo; ognuno di essi ha iscritto a lato, in grandi capitali, il proprio nome. Il terreno è appena accennato da qualche linea schematica; lo sfondo è di azzurro uniforme, e su di esso si profilano le figure, prive di qualsiasi plasticità. Le vesti, tutte sbiancate, hanno rigide strie di ombra, a segnare le pieghe; nascondono la struttura dei corpi, ne deformano le proporzioni. Soltanto i visi hanno qualche calore di vita, improntati di carattere personale non meno che nella figura del vecchio S. Vittore.

Nel mezzo della parete di sinistra, fra Gervasio e Protasio, le cui reliquie egli aveva ritrovate, sta S. Ambrogio: AMBROSIVS. La sua tozza figura, coperta dalle vesti liturgiche, è informe e senza rilievo: non ha movimento nelle membra impacciate, e malamente posa coi piedi sopra il terreno; ma nel viso contorto, meschino, dagli occhi diversamente dilatati, essa spira tanta bontà e tanta vita individuale che, con giusto entusiasmo,

[1] Le finestre sono senza strombatura. Una di esse è decorata di un nastro variopinto, su fondo bianco, quale nel mosaico di S. Aquilino; un'altra è fregiata d'una ghirlanda di foglie lumeggiate d'oro sul fondo azzurro.

fu proclamata il più verace ritratto del Santo (fig. 7) [1].

Carattere vario si ritrova anche nei visi delle altre figure, le quali rappresentano i santi più cari alla antica Chiesa milanese, Gervasio e Protasio, Naborre, Felice (figura 8) e Materno [2]; ma ciò non vale a nascondere quanto i corpi ne siano deformi e senza vita, larve più che persone.

Il disegno, in gran parte, segue degli schemi convenzionali. La maniera impressio-

Fig. 8. — Milano, S. Vittore in ciel d'oro: S Felice.

[1] A. Ratti, op. cit., pag. 61 e segg. — La figura del santo ha pur grande importanza per la storia del vestiario liturgico. La veste superiore è comunemente creduta essere una *casula* o pianeta (cfr.: L. Ambiveri, *La cappella di S. Vittore* in *Raccolta milanese di Storia Geografia ed Arte*, 1887, pag. VI; J. Braun, *Die liturgische Gewandung*, Freiburg i. B., 1907, pag. 388), e sarebbe anzi nel mosaico la più antica riproduzione di tale indumento; ma per diversi particolari quella veste si differenzia dalla *casula* quale è figurata in monumenti del sec. VI, nei mosaici dei SS. Cosma e Damiano, in Roma: essa è munita di un risvolto che sembra trattenuto sul petto da una fibula a forma di croce (cfr. anche A. Ratti, op. cit., pag. 41 e segg.). In origine il santo doveva essere rappresentato in atto di tenere un rotulo: ma il rotulo è scomparso poi nei restauri subiti dal mosaico.

[2] Ai lati della figura di S. Ambrogio, nella parete di sinistra, sono rappresentati gervasivs (giovane, imberbe, vestito di manto e di tunica chiara con *clavi* bruni, munito di rotulo) e protasivs (canuto, vestito come Gervasio e in atto forse di tenere sulla sinistra, velata, una corona). Circa la differente età dei due santi, altra volta affermati essere gemelli, cfr. A. Ratti, op. cit. — Nella parete di destra è rappresentato nel mezzo il vescovo maternvs, con indumenti simili a quelli di S. Ambrogio. Ai suoi lati sono navor (canuto, con la palma destra dinanzi al petto, recante un libro aperto e inscritto nella sinistra) e felix (vestito anch'esso di tunica, di manto e con un libro aperto e inscritto). Il Biraghi (*Ricognizione*, op. cit.) lesse in modo fantastico le iscrizioni dei due libri, decifrabili soltanto in piccola parte. — Si potrebbe osservare un leggiero variare di maniera nelle diverse figure, tra quelle più improntate di carattere personale e altre, come sono quelle di Materno e di Protasio, miserrime nella espressione e nelle forme.

nistica antica cede quasi interamente — e più che nella figura di S. Vittore — a un'altra tecnica che insiste poco nelle impressioni plastiche e, trascurando il modellare, riduce quasi le forme a contorni lineari.

Per tale aspetto, i mosaici di S. Vittore in ciel d'oro sono da assegnare, nelle vicende dell'Arte, a uno stadio più tardo di quello al quale spettano i mosaici di S. Aquilino [1]. Tuttavia altri argomenti — il carattere delle iscrizioni, l'assenza del nimbo e dell'appellativo *sanctus* — non permettono di attribuirli che al secolo V o al principio del VI.

Anche giova a precisarne la data, il confronto stilistico che si può istituire con alcuni dei mosaici ravennati, giustificato pur dalle relazioni molteplici che furono nel V e nel VI secolo tra Milano e Ravenna [2].

Come i mosaici di S. Aquilino hanno qualche somiglianza di stile con quelli del mausoleo di Galla Placidia, e anche con le parti più antiche della decorazione di S. Apollinare Nuovo di Ravenna, così quelli di S. Vittore possono compararsi coi più recenti mosaici della stessa basilica ravennate e specialmente con la teoria dei santi, opera forse dell'epoca dell'arcivescovo Agnello, ove la rappresentazione dello spazio è ugualmente manchevole, il modellare appar senza vigore, e i contorni lineari e i colori piatti già sono prevalenti. Tuttavia i mosaici di S. Vittore in ciel d'oro, sebbene in qualche aspetto più schematici che non siano quelli inferiori della basilica ravennate, si distinguono da questi per l'espressione individuale delle figure, e anche per la rapidità di tecnica che ancora si trova negli ornamenti, così da potere essere attribuiti ad epoca alquanto più precoce, e, con verisimiglianza, alla fine del secolo V o al principio del secolo successivo.

E come le diverse zone dei mosaici di S. Apollinare Nuovo rispetto le une alle altre, così i mosaici di S. Vittore rispetto a quelli di S. Aquilino dichiarano quanto sia stato rapido, nel corso di un secolo, il mutarsi del contenuto e della forma dell'Arte, dimostrano in regioni diverse le stesse vicende dello stile: un precipitoso mancare del naturalismo antico, un rapido e progressivo costituirsi di canoni convenzionali che sostitui-

---

[1] Gli argomenti raccolti ingegnosamente da A. Ratti (op. cit, pag. 17) per dimostrare che i mosaici di S. Vittore appartengono al sec. V e siano piuttosto anteriori che contemporanei a quelli di S. Aquilino, non sembrano sufficienti a far trascurare le ragioni dello stile. La mancanza del nimbo e dell'appellativo *sanctus* è anche in monumenti del sec. VI.

[2] Ci sembra tuttavia poco provata l'opinione di T. Rivoira (op. cit., pag. 2) che al principio del sec. V, trasferita la sede imperiale da Milano a Ravenna, le maestranze di artefici milanesi, anch'esse (si noti) del tutto ipotetiche, lasciassero la vecchia per la nuova capitale! — Confronti fra i mosaici milanesi e quelli di Ravenna furono già istituiti dall'Ainalof (op. cit., pag. 166), il quale affermò che le figure dei mosaici di S. Vittore derivino direttamente dallo stile monumentale ravennate.

scono l'osservazione diretta e rinnovata del vero, un prevalere delle formule sulla concezione personale dell'artista. Nella forma e nel contenuto dell'Arte s'imponeva ognora più l'astrazione.

Di tali vicende dello stile i mosaici di Milano e di Ravenna sono fra i più chiari documenti. Esse tuttavia si svolgevano in territorio ben più vasto che l'Italia superiore: nel V e nel VI secolo si succedevano rapidamente a Roma a Napoli e in quell'Oriente cristiano che forse fu il fattore più attivo del profondo tramutarsi del modo di concepire e di rappresentare le cose.

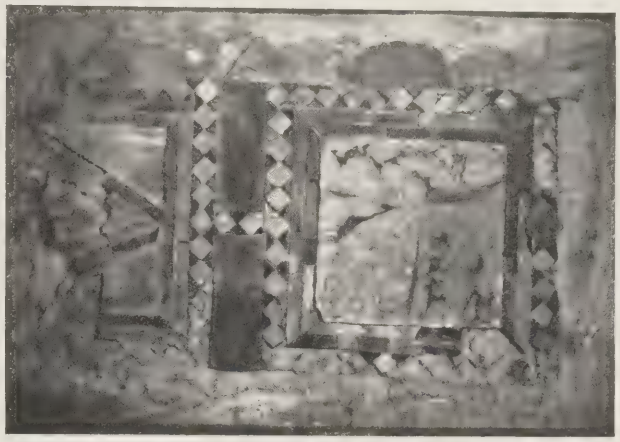


Fig. 9. — Milano, S. Ambrogio: incrostatura marmorea.

Milano aveva avute relazioni di cultura e d'arte con l'Oriente [1] anche prima che Ravenna acquistasse importanza e divenisse tramite a Bisanzio. Poté perciò accelerarsi in essa, per influssi orientali, prima che a Ravenna, la trasformazione stilistica che doveva addurre l'Arte ai mosaici di S. Vittore in ciel d'oro. Poi, la vicinanza stessa dei luoghi, e forse anche il

---

[1] Già sulla fine del IV secolo, quando S. Ambrogio si recava nella lontana Sirmio a consacrarvi un vescovo e alzava i suoi rimproveri per fatti commessi sin nella Mesopotamia, influenze della cultura e delle usanze orientali irradiavano Milano (cfr. AUGUSTINI *Confessiones*, IX, VII). Nel secolo V la sede milanese ebbe vescovo Marolo " extremae potator Tigridis undae ", e altri vescovi venuti di Grecia e d'Oriente furono in altre città dell'Italia settentrionale: cfr., per siffatte relazioni, L. BRÉHIER, *Les colonies d'Orientaux en Occident (Byz. Zeitschrift*, 1903).

Fra le Arti l'Architettura soprattutto fu compenetrata d'influssi orientali: cfr. J. STRZYGOWSKI, *Kleinasien*, op. cit., pag. 131 e segg.; Id., *Mschatta*, loc. cit., pag. 232 e segg. — Nella Plastica sono troppo scarsi i monumenti di sicura provenienza per giudicare s'essa abbia avuto a Milano un aspetto suo proprio; gli studi recenti hanno disgregata quella serie di avori che si affermavano lavorati da artefici milanesi: cfr. G. STUHLFAUTH, *Die altchristl. Elfenbeinplastik*, Freiburg i. B., 1896, pag. 66 e segg.; A. HASELOFF, *Ein altchristl. Relief (Jahrb. d. pr. Kstslgn.* 1903, I); è controversa l'origine delle imposte lignee della basilica ambrosiana (A. GOLDSCHMIDT, *Die Kirchentür des hl. Ambrosius*, Strasburgo, 1902; J. STRYGGOWSKI, *Kleinasien*, op. cit., pag. 212). Alcuni sarcofagi di Milano accennano a forme distinte da quelle di sarcofagi di Roma, della Gallia, di Ravenna: un sarcofago nella chiesa di S. Ambrogio, nella cappella di S. Savina, e un altro nella chiesa di S. Maria presso S. Celso. Altri sarcofagi hanno somiglianze di forme con quelli dell'Emilia e dell'Illirio: tale il sarcofago trovato a Lambrate, ora nel Museo Civico di Milano. — Un periodo di più forte influenza orientale in Milano, e in tutta la *Liguria*, potè essere quello in cui la città, liberata dai Goti, nel 568, fu restaurata da Narsete: cfr. J. KOHTE, *Milano restaurata da Narsete (Raccolta milanese di Storia Geografia ed Arte*, 1887, pag. VI); ma per quanto abbiamo osservato intorno alle precedenti influenze orientali, non crediamo necessario di ricorrere al tempo del diretto dominio bizantino (anno 555-567) per spiegare le forme stilistiche che prevalgono nei mosaici di S. Vittore e le loro relazioni coi mosaici di Ravenna. Anche l'importazione di piccoli oggetti d'arte potè favorire le influenze dello stile di regioni lontane; vedi la pisside di Bobbio e la *capsella* di Brivio, probabilmente lavori siriaci: cfr. PH. LAUER, *La " capsella " de Brivio (Monuments Piot*, XIII, 229 e segg.).

trasmigrare di artisti dall' una all' altra città, potè favorire a Milano e a Ravenna il sorgere successivo, e quasi coordinato, di forme artistiche affini tra di loro, sebbene non del tutto identiche.

Anche nella decorazione si può trovare traccia delle relazioni che Milano e le regioni circostanti ebbero allora con Ravenna e con l'Oriente. Era diffusa l'usanza di ricoprire le pareti con incrostature marmoree (fig. 9) o con pitture che le simulassero, quali sono quelle ritrovate all'esterno dell'abside dell'antica basilica di S. Pietro, a Como, sotto il piano dell'at-

Fig. 10. — Milano, S. Ambrogio: tarsia marmorea.

tuale chiesa di S. Abbondio [1]. Ora, nell' abside della basilica ambrosiana, le pitture decorative fingevano marmi variopinti [2] commessi insieme con disegni affini appunto a quelli del rivestimento marmoreo del battistero degli Ortodossi a Ravenna e della basilica Eufrasiana di Parenzo. E anche le tarsie marmoree che, nello zoccolo dell'abside stessa, dovevano figurare una schiera di candidi agnelli — semplice simbolo che si ritrova pur in un mosaico di pavimento sottostante al suolo della Rotonda di Bre-

[1] *Bullett. d' Arch. cristiana*, 1882, pag. 89; C. Boito, *Architettura del Medio Evo*, Milano, 1880, pag. 27. Non mi fu possibile trovar traccia di altre pitture che furono rinvenute negli scavi dell'antica basilica.

[2] F. De Darten, op. cit., I, 59. L'abside attuale di S. Ambrogio è generalmente ascritta al sec. VIII-IX, sebbene la volta a botte che la precede abbia aspetto di più remota antichità. Se quella datazione è esatta, convien credere che nella ricostruzione dell'abside siano state copiate fedelmente le incrostazioni o le pitture che decoravano l'abside primitiva. Le pitture decorative furono del tutto ridipinte negli ultimi restauri.

scia (fig. 15) [1] — delle quali fu ritrovato un frammento, traevano forse modello da decorazioni di chiese ravennati ed orientali (fig. 10).

Dove poi, nella *Liguria*, più direttamente potè irradiarsi l'arte orientale, troviamo un documento, anche più chiaro che nei mosaici più recenti di Milano e di Ravenna, del progrediente mutarsi dello stile per l'impulso delle tendenze che avevano guidato l'Arte dalla decorazione del mausoleo di Galla Placidia a quella della basilica classense, dai mosaici di S. Aquilino a quelli di S. Vittore in ciel d'oro.

Nella vetusta Albenga, in riva al mare ligure, piena ancora delle memorie della sua floridezza negli ultimi tempi dell'Impero, quando poté vantarsi propugnacolo contro i Barbari, sta presso la cattedrale l'antico battistero semisepolto dalle alluvioni.

Già creduto del secolo VIII o del IX [2], l'edificio è opera di epoca assai più remota, ché molti particolari, venuti in luce nei recenti felici restauri, concorrono ad assegnarlo al secolo V. Ottagonale nell'interno, con nicchioni quadrangolari e semicircolari alternati, coperto forse in origine di cupola, dovette essere un tempo riccamente decorato. Nel mezzo del suo pavimento, variato di marmi, era incavata una vasca ottagonale adorna, probabilmente, di un ciborio sostenuto da otto colonne; le pareti, in ogni angolo delle quali sorge una colonna di granito bigio con un candido capitello, erano forse dipinte tutte a imitazione di marmi di diverso colore. La luce scendeva dall'alto, da grandi aperture arcuate, sotto la cupola; si diffondeva anche da altissime finestre nello sfondo dei nicchioni. In una delle nicchie rettangolari, di fronte all'ingresso maggiore, sorgeva l'altare: splendevano all'intorno i mosaici (fig. 11) [3].

Pochi avanzi della decorazione antica restano sulla fronte del nicchione. Quivi, sul fondo azzurro, orlato di fasce verdi e bianche, si svolgevano

---

[1] L'ornato che riquadra il mosaico e la forma della iscrizione designano ancora il sec. V.

[2] E. Mella, *Battisteri di Agrate-Conturbia e di Albenga* (*Atti della Soc. d'Arch. e Belle Arti di Torino*, 1883, pag. 57 e segg.); Dehio-Bezold, *Die kirchl. Baukunst*, Stuttgart, 1887, Atl. I, tav. 3. A escludere la data determinata dal Mella (VIII-IX sec.) è sufficiente l'osservare che le transenne delle finestre, scolpite secondo lo stile del sec. VIII e IX, furono eseguite quando già le finestre stesse erano state dimezzate della loro altezza: in epoca perciò di rimaneggiamento della costruzione primitiva. I restauri, compiuti da A. D'Andrade (*Relazione dell'Ufficio Reg. per la Conservazione dei Mon. del Piemonte e della Liguria*, Torino, 1899, pag. 151) hanno rimesso in luce il piano primitivo, la vasca battesimale, la struttura dell'edificio, dando al battistero nuova importanza. — La vera epoca della costruzione fu già intraveduta da H. Holtzinger (*Die altchristl. Architektur*, Stoccarda, 1889, pagina 214).

[3] Nel pavimento della nicchia furono trovate le tracce di un cippo che doveva servire di sostegno alla mensa dell'altare. Le pareti, nel basso, sembra fossero decorate di *vela* dipinti. — I mosaici vennero restaurati nelle parti lacunose degli ornamenti.

ampi fogliami verdi; e sulle foglie posavano diversi uccelli. Ancora a sinistra, fra gli avanzi degli ornati, s'intravedono alcune lettere: SCS. A destra sta scritto: FECIT.....

Fig. 11. — Albenga, battistero: mosaico.

L'archivolto del nicchione è decorato di una larga fascia d'oltremare, racchiusa fra liste di carminio, ingemmate di smeraldi rettangolari che s'alternano con turchesi ovali, secondo un uso persistente nella decorazione

dei mosaici medioevali: sull'azzurro della fascia salgono due ghirlande di foglie d'alloro e di calici bianchi con lunghi pistilli. Al sommo, entro una cartella, è un'iscrizione; la quale, avendo riguardo ai nessi, alle abbreviazioni, e anche agli errori fatti originariamente dal mosaicista, o cagionati poi da restauri, può essere così decifrata (fig. 12):

. . . . . NOMINAMVS
QVORVM HIC RELIQVIAE SVNT [1].

Più in basso un'altra epigrafe, ch'è da collegare con quella, contiene l'elenco dei santi le cui reliquie erano state riposte entro l'altare [2]:

STEFANI	S. IHOANNIS	LAVRENTI	NAVORIS	PROTASI
. . . . .	EVANGEL-	. . . . .	FELICIS	GERVASI.

La volta a botte, che ricopre il nicchione, e la lunetta della parete di fondo, sono riquadrate di fasce bianche sulle quali si svolge un ornato di foglie con steli di carminio e con grandi fiori cruciformi. Nel mezzo della volta, sull'azzurro intenso, sparso di stelle bianche, splende una singolare rappresentazione: aureo, con lumeggiature bianche, vi sta un monogramma di Cristo entro un alone di tenue azzurro; intorno a questo, quasi per riflesso lontano e ingrandito, appare l'orlo di un altro alone di azzurro più intenso, segnato del monogramma; e dietro ai due primi, un terzo alone si espande, anche più vasto e più cupo di tinte, con delicata armonia di colori (fig. 13) [3]. Intorno alla misteriosa meteora stanno dodici bianche colombe, fra le quali, in alto, è un piccolo disco azzurro crocesignato. Nella parete di fondo, entro la lunetta, si erge dal terreno fiorito una rossa croce lumeggiata d'oro, coperta

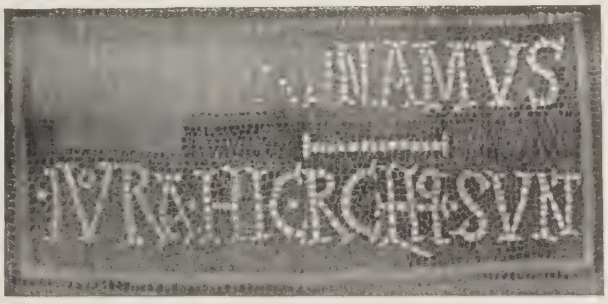


Fig. 12. — Albenga, battistero: iscrizione di mosaico.

[1] Intorno agli errori commessi in epigrafi antiche, cfr.: E. Le Blant, *Paléographie des Inscription latines du III siècle à la fin du VII (Revue Arch.*, XXIX, pag. 177 e segg.). Che la prima lettera sia una q manomessa da restauri, o male eseguita, non par dubbio. L'interpretazione: " reliquiae ", è convalidata dal catalogo dei santi nella susseguente iscrizione.

[2] Anche dalla disposizione dei colori appare che le parole della epigrafe sono da accoppiare verticalmente.

[3] Il primo monogramma ha nel suo centro una gemma rossa, e ai due lati le due mistiche lettere, di colore bianco; il secondo ha lettere d'oro, il terzo rossastre.

di gemme; e ad essa muovono due pecorelle. Dall'ampia finestra, ornata anch'essa di lauro, la luce splende sugli ornati, sulle mistiche rappresentazioni (fig. 14).

L'alta antichità dei mosaici del battistero di Albenga è manifesta a molti segni.

Fig. 13. — Albenga, battistero: mosaico.

Singolare in essi l'uso dei fondi bianchi negli ornati che, derivato probabilmente dalla decorazione dei pavimenti, e praticato ancora in S. Costanza a Roma, e nella chiesa di Casaranello [1] in Terra d'Otranto, scompare poi dalla tecnica dei mosaicisti.

[1] A. Haseloff, *I mosaici di Casaranello (Bull. d'Arte*, 1907).

Le epigrafi, commiste di onciali e di nessi complicati, così da non poter essere attribuite ad età troppo remota, accennano per la libera forma delle loro capitali rustiche al secolo V o al VI; d'altro lato, l'assenza dell'appellativo *sanctus*, dinanzi ai nomi dei santi, può invocarsi per escludere una datazione più tarda del secolo VI [1].

Anche lo stile si accorda nel designare la fine del secolo V, o il principio del successivo. I girali di acanto che ornano la fronte del nicchione sono composti con larghezza, ma le lor foglie hanno già forme schematiche e rigide; le colombe, intorno al disco monogrammatico, appa-

Fig. 14. — Albenga, battistero: mosaico.

iono eseguite con certa rapidità, ma sono contornate di profili di tessere nere; nella lunetta dello sfondo, i fiori hanno aspetto del tutto ornamentale.

Il contenuto delle rappresentazioni indica anch'esso la medesima età. Come già fu osservato dall'Ainalof [2], esso ha rispondenze iconografiche con le decorazioni che, nel secolo V, il vescovo Paolino fece eseguire nella chiesa nolana di S. Felice: quivi pure si vedeva il monogramma

[1] Sul carattere epigrafico nell'Italia superiore durante i primi secoli del Medioevo, v. C. Cipolla, *Il velo di Classe* (*Gallerie Naz. It.*, III, 220 e segg.). — Sull'appellativo *sanctus*, v. A. Ratti, op. cit.: esso accompagna soltanto il nome di S. Giovanni, nella forma abbreviata già in uso sin dai primi secoli (L. Traube, op. cit., pag. 194).

[2] D. Ainalof, *I mosaici del Battistero d'Albenga* (*Vizant. Vremm.*, 1901, pag. 520); cfr. anche *Byzant. Zeitschr.*, 1905, pag. 621.

di Cristo, racchiuso entro un lucido globo e circondato da dodici colombe. E i mosaici di Casaranello, che si possono assegnare al secolo V, offrono anch'essi qualche riscontro a quelli di Albenga, ché anche al sommo della cupola dell'antico sacello di Terra d'Otranto sta il disco crocesignato, sul cielo azzurro, sparso di grandi stelle radiate [1].

Potrebbero adunque i mosaici di Albenga essere coevi a quelli di S. Vittore in ciel d'oro e di S. Aquilino: ma essi ci richiamano ad una sfera di concezioni assai diversa; segnano uno stadio molto più inoltrato nel cammino dell'Arte verso un nuovo stile. La realtà vi è sostituita ormai intieramente dal simbolo.

Gli Apostoli circondano il Redentore, ma non come nel sereno consesso figurato in S. Aquilino: il Cristo è rappresentato da un disco crocesignato, i discepoli sono in figura di dodici colombe. E (nuova audacia dell'Arte a esprimere concetti trascendenti!) dentro il cerchio degli Apostoli è figurata la Divinità trina ed una: ché i tre dischi, sovrapposti e fregiati del monogramma, vogliono significare l'astratta idea teologica. Né più la beatitudine celeste è espressa con la lieta immagine della vita pastorale, come nei mosaici di S. Aquilino, bensì è simboleggiata dall'aurea croce trionfale, cui, sul terreno fiorito, vengono gli Eletti, in forma di agnelli.

L'Arte si è tutta tramutata nella sua stessa sostanza; e in modo così profondo, che forse non ha uguale in nessun altro tempo.

Di certo, una delle principali cagioni di tanto trasformarsi furono le nuove credenze; e l'affermarsi dappertutto della coscienza cristiana, poté indurre nell'Arte d'ogni luogo simili effetti. Ma nella elaborazione delle nuove forme l'Oriente, ove dapprima più liberamente fiorì la civiltà cristiana, dovette avere una parte preponderante, così che nelle regioni nostre colle quali esso ebbe vincoli più stretti, la nuova estetica si svolse più rapidamente, e trionfò più presto. Le prove più note di tale fatto sono nei monumenti di Ravenna; ma altre, non meno chiare, vengono offerte dai monumenti dell'Italia meridionale, e anche dai mosaici del battistero di Albenga.

Quando già le altre parti della *Liguria* erano in mano dei Longobardi, la riviera ligure rimase in dominio di Bisanzio, e vi durò sino

[1] A Haseloff, op. cit., pag. 16. La rappresentazione del cielo, nel mosaico di Albenga, sembra constare di due zone distinte, secondo l'iconografia orientale (cfr. W. de Gruneisen. *Studi iconografici* in *Archivio della Soc. romana di St. patria*, 1908, pag, 443 e segg.): lo spazio azzurro in cui sono le colombe occulta in parte le stelle della restante zona del cielo.

a che, nell'anno 641, Rotari non la prese, desolandola tutta nelle sue città [1]. Tale sua dipendenza politica poté addurvi meglio l'influsso della cultura e dell'arte orientale. Al quale essa era esposta anche per la sua situazione geografica; ché il mare era tramite diretto verso l'Oriente come pure lo era stato per le Gallie, secondo le geniali intuizioni dello Strzygowski [2]. In Sardegna [3] si possono trovare tracce, più lontane da noi, e più antiche, di quella corrente orientale che, più oltre, ha lasciato vasto segno di sé nel Mezzogiorno d'Italia. L'iconografia dei mosaici di Albenga richiama appunto alle decorazioni della basilica di S. Paolino, a Nola, in Campania. Più verso l'Oriente, in Terra d'Otranto, i mosaici di Casaranello hanno con quelli somiglianze non trascurabili di composizione e di stile; e se essi sembrano derivati dall'arte siriaca [4], anche i mosaici di Albenga accennano alla stessa fonte, sia nella loro rappresentazione della croce gemmata, che ritrae la croce trionfale eretta sul Golgota, sia per la figurazione della Trinità, che forse corrisponde a quella ricordata da Coricio di Gaza, scrittore del VI secolo, il quale vide l'abside d'una chiesa di Palestina decorata di cerchi crocesignati e congiunti insieme [5].

Tali più diretti contatti con l'Oriente, possono chiarire perché i mosaici d'Albenga, della fine del secolo V o del principio del secolo VI, precedano quelli di Ravenna e di Milano nell'irrigidirsi della tecnica in procedimenti convenzionali, nella ricerca di dare forma a concetti astratti e trascendenti, nel volgersi dalla realtà verso il simbolo.

---

[1] Ch. Diehl, *Études sur l'administr. byzant.*, Parigi, 1888.

[2] I. Strzygowski, *Kleinasien*, op. cit., pag. 206 e segg.; Id., *Hellenistische u. koptische Kunst* (*Bull. de la Soc. d'Archéol. d'Alexandrie*, 1902, p. 69); Id., *Der Dom zu Aachen*, Lipsia, 1904, pag. 44 e segg.

[3] Nella struttura e nei dipinti di una dimenticata costruzione sotterranea dei dintorni di Oristano nel territorio di Cabras: cfr. D. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna*, Cagliari, 1907, pag. 23.

[4] Pei rapporti dell'Italia meridionale con l'arte siriaca, v. A. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts*, Treviri, 1901, pag. 139; P. Toesca, *Reliquie d'arte di S. Vincenzo al Volturno* (*Bull. dell'Ist. Stor. It.*, xxv, 7); A. Muñoz, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte* (*L'Arte*, 1908, pag. 433 e segg.).

[5] D. Ainalof, *I mosaici*, op. cit., pag. 523; Ch. Bayet, *Récherches pour servir a l'hist. de la peinture*, Parigi, 1879, pag. 60. Il passo di Coricio di Gaza è tuttavia di interpretazione dubbia, e non si può affermare che le pitture descritte corrispondessero appieno ai mosaici d'Albenga.

Fig. 15. — Brescia, Rotonda: mosaico di pavimento.

Fig. 16. — Münster, S. Giovanni: affresco (da ZEMP-DURRER, *Le Couvent de St. Jean*).

SECOLI OSCURI

Incerti ricordi e vestige della Pittura nell'età longobardica. — Influenze dell'Arte carolingia. — Vicende della tecnica della Pittura sino al secolo X. — Gli affreschi di S. Giovanni di Münster, della grotta di S. Nazaro a Verona, di S. Benedetto al monte di Civate.

Si pèrdono poi per più secoli le tracce delle vicende della Pittura nella regione circumpadana.

Usciti dalla guaina delle loro abitazioni i Longobardi invasero e devastarono molta parte d'Italia, vi sollecitarono l'ultimo dissolversi della civiltà antica [1]. E forse più profondamente ferita d'ogni altra fu la regione del Po che doveva poi far proprio il loro nome e conservarlo per sempre; per più di cento anni i vescovi di Milano lasciarono abbandonata la loro sede, vissero a Genova, terra di Bisanzio, con parte della popolazione milanese: di certo con la parte più eletta [2].

[1] " Effera Langobardorum gens de vagina suae habitationis educta, in nostram cervicem grassata est, atque humanum genus, quod in hac terra prae nimia multitudine quasi spissae segetis more surrexerat, succisum aruit „. GREGORI MAGNI *Dialogi*, III, 38.

[2] Ancora nel 593 molti dei milanesi, " coacti barbarica feritate „, risiedevano a Genova. GREGORI MAGNI *Epistula ad Constantium*.

Quali siano state allora le sorti delle Arti nei luoghi percossi e tenuti dai Longobardi, è oscuro: così sono oscure le vicissitudini di altre forme della civiltà attraverso quei tempi [1]. Gli invasori non portavano seco — è lecito congetturare — che le umili industrie consentite loro dalla nomade vita, a foggiare armi ed ornamenti della persona; e la suppellettile restituita dalle lor tombe dimostra quanto le forme che essi amavano differissero da quelle che ancora trovavano fra noi: nella terra ove, con operosità di secoli, l'Arte aveva materiato ogni più complesso Vero, fu con quelle nuove turbe l'apparire di larve mostruose, di cose amorfe [2].

Come scrutare fino a qual segno l'immissione delle inculte stirpi abbia affrettato allora l'isterilirsi del terreno antico, o il suo alterarsi? I Longobardi ebbero probabilmente una scarsa azione, diretta, nell'Arte, ma influirono molto sui suoi destini con la loro stessa presenza e barbarie.

Alle Arti potè tuttavia venire qualche impulso dai luoghi ove le condizioni della cultura favorivano ancora il loro sussistere. E quando in Paolo Diacono si legge delle pitture della reggia di Teodolinda a Monza [3], è da pensare ch'esse fossero opera di artefici, eredi forse ancora di una superstite tenue tradizione locale, ma più probabilmente educati dall'arte che persisteva nell'Italia centrale, e doveva gettar riflessi nell'Italia superiore, favorita ormai dalle relazioni della corte longobarda con Roma [4].

Nel secolo VII, uscendo ognor più i Longobardi dalla primitiva barbarie, si risollevarono le condizioni della cultura nella regione padana. S. Colombano guidava allora i suoi monaci a Bobbio, nella quiete operosa dell'Appennino. Milano accoglieva di nuovo i propri vescovi, fra

---

[1] Cfr. specialmente C. Cipolla, *Della supposta fusione degli Italiani coi Germani* (*Rendic. della R. Accad. dei Lincei*, 1901).

[2] Cfr. P. Toesca, *Suppellettile barbarica nel Museo di Lucca* (*Ausonia*, I, 60 e segg.), e la bibliografia ivi raccolta.

[3] Pauli *Historia Lang.*, IV, 39: " in qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tundebant, vel qualis illis vestitus qualisve habitus erat.... ". Le pitture descritte da Paolo Diacono, singolari per la determinazione etnica che vi avevano i personaggi, sono scomparse da gran tempo. Di tempo più antico, forse della fine del sec. VI, potevano essere quelle ritrovate in certe tombe di Longone, in Brianza: cfr. S. Tagliasacchi, *Tombe romane di Longone* (*Riv. Arch. per la prov. di Como*, 1877, pag. 17). Ma il proprietario del luogo afferma non esisterne più nessuna traccia.

[4] Sono noti i doni inviati da papa Gregorio a Teodolinda, fra i quali una *theca Persica* (cfr. O. Dalton, *On some points in the History of inlaid Jewellery* in *Archaeologia*, VIII, 237 e segg.); e probabilmente anche le ampolline, o *eulogia*, del Tesoro di Monza che poterono servire a trasmettere nell'Italia superiore notizia dell'iconografia orientale, riproducendo composizioni di mosaici e di immagini venerate nella Palestina: J. Reil, *Die frühchristl. Darstellung. d. Kreuzigung*, Lipsia, 1904, pag. 35 e segg.; ma cfr. A. Sepulcri, *I papiri della basilica di Monza* (*Arch. St. Lombardo*, 1903, XIX, pag. 241 e segg.). Intorno al ventaglio detto della regina Teodolinda, nello stesso Tesoro di Monza, cfr. A. Varisco, *L'epigrafe del ventaglio monzese* (*Studi medioev.*, I, pag. 417 e segg.): gli ornati miniati sulla pergamena del ventaglio hanno scarsa importanza, e carattere incerto.

i quali fu Benedetto Crispo che tenne scuola delle sette arti liberali [1]; essa rifioriva nel mezzo della placida pianura, con la sua cinta romana, cogli acquedotti antichi, con le chiese che attraverso le epoche oscure avevano serbato fulgori dell'arte classica, celebrata dal ritmo [2]:

haec est urbium regina, mater adque patriae
que praecipuo vocatur nomine metropolis
quam conlaudant universi naciones saeculi.

Con la rinnovata cultura, l'avvento di artisti e l'importazione di opere — quali il dittico di Boezio miniato probabilmente a Roma sul principio del secolo VII da artefice che s'inspirò a modelli orientali [3] — dovettero dare incitamento ed esempio a nuova attività artistica.

Presso Milano, un nuovo centro di cultura e d'arte si era formato nella città che dal meraviglioso fiume aveva avuto nome Ticino, detta dai Longobardi: " flavia Papia „ [4]. Le molte chiese che i re longobardi vi costrussero, furono decorate anche di pitture. Nella chiesa di S. Michele si vedeva il Salvatore in atto di conculcare il drago, l'aspide, il basilisco; si trovava, in altra parte, un ciclo di dipinti che illustravano l'Apocalisse. Nella chiesa di S. Pietro esisteva, forse nel secolo VIII, un mosaico raffigurante il santo sopra un'aurea rupe; e un carme greco commentava la rappresentazione [5]. In altra basilica, per voto fatto in una pestilenza, era stato effigiato S. Sebastiano, come a Roma, in quella di S. Pietro in Vincoli [6]. Nei dintorni di Pavia, forse nel luogo detto ora Corte Olona, Liutprando innalzò accanto al proprio palagio una chiesa dedicata a S. Anastasio, e l'adornò di marmi, di colonne, di mosaici portati da Roma, come ricordano le epigrafi trascritte da antichi visitatori [7].

[1] A. Dresdner, *Kultur und Sittengesch. der ital. Geistlichkeit*, Breslau, 1890, pag. 238.

[2] E. Dummler, *Poëtae latini aevi car.*, Berlino, 1880, I, pag. 21 e segg.

[3] Cfr. R. Garrucci, op. cit., III, pag. 94 e seg.; J. Kurth, *Die christl. Kunst unter Gregor d. G.*, Halle, 1897, pag. 56 e segg.; A. Muñoz, *Le pitture del dittico di Boezio* (*N. Bullett. d'Arch. crist.*, XIII). Il Garrucci credette di poter leggere, sotto antiche rasure, inscritti nel *verso* del dittico i nomi dei vescovi bresciani; ma di quei nomi non abbiamo trovato traccia. Lo stile delle miniature suggerisce che il dittico sia stato dipinto in luoghi ove l'influenza orientale fosse fortissima, quali erano Roma e l'Italia meridionale (cfr. A. Muñoz, loc. cit.): che il dittico sia stato portato ben presto in altre regioni e probabilmente nell'Italia superiore, è indizio nei nomi barbarici che abbiamo decifrati, scritti anch'essi in onciale del VII sec., nel suo *verso*: " vvyryca; betgum; tatbug; uuricom; uuadde... „. — Non indugio sul celebre Pentateuco di Ashburnam, del sec. VII, sebbene già attribuito all'Italia settentrionale (*The Palæographical Society*, II, tav. 234; O. von. Gebhardt. *The Miniaturies of the Ash. Pent.*, Londra, 1883) perché tale provenienza è già stata giustamente negata.

[4] L. M. Hartmann, *Gesch. Italiens in Mittelalt.*, Gotha, 1900, II, 294.

[5] G. B. De Rossi, *Inscript. christ.*, II, I, 155-168; 33.

[6] G. B. De Rossi, *Mosaici crist.*

[7] G. B. De Rossi, *Inscript. christ.*, II, I, 178; A. Riccardi, *Le vicende, l'area e gli avanzi del " Regium Palatium „ a Corte Olona*, Milano, 1889.

Scarne notizie; le quali tuttavia possono confermarci nel congetturare che la Pittura non soltanto fosse esercitata, ma rifiorisse in quei secoli nella Lombardia, e vi si svolgesse non senza rapporti con l'attività artistica che nello stesso tempo era a Roma, nel largo rifluirvi dell'arte orientale e bizantina.

A Brescia, nella chiesa del S. Salvatore, la cui costruzione può riferirsi alla seconda metà del secolo VIII, sono alcuni sbiaditi avanzi di affreschi che probabilmente spettano a quell'epoca stessa. Le pareti della navata maggiore erano decorate di storie, in riquadri separati da fasce rosse e illustrati con iscrizioni di lettere capitali, molto serrate insieme, e allungate come si vedono appunto in monumenti del secolo VIII [1]; nei peducci degli archi stavano clipei con busti di santi.

Ancora, in uno di tali clipei, si discerne a stento una figura, tratteggiata con largo disegno ma rigidamente, così da potere essere confrontata con gli affreschi della navatella di sinistra della chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro romano. Dei riquadri istoriati non s'intravedono che brevi e scolorati frammenti: alcune figure intente alla deposizione di un cadavere entro un sarcofago, altre in atto di costrurre la cinta di una città [2]; né dai poveri avanzi si può dar giudizio intorno allo stile. Pur sembrano essi comprovare le congetture suggerite dalle fonti storiche: le relazioni d'arte della Lombardia con Roma e con Bisanzio [3].

Non è minore la penuria di documenti per la storia della Pittura nei secoli IX e X, nei quali molto importerebbe di conoscere l'ufficio avuto dall'Italia superiore, e in particolare dalla Lombardia, rispetto all'arte che allora fiorì rigogliosa nella Francia e nella Germania.

Si può tuttavia credere che, nel secolo IX, l'arte carolingia, la quale penetrò sin nell'Italia meridionale [4], abbia esteso la sua influenza anche nell'Italia superiore (ove lasciò monumento mirabile l'altare di Wolvinio

---

[1] Per l'architettura del S. Salvatore, v.: T. Rivoira, *Arch. lomb.*, op. cit., 161 e segg. Per l'epigrafia pittorica, cfr. le iscrizioni nella cappella dei SS. Quirico e Giulitta in S. M. Antiqua, e quelle delle pitture nella base del campanile di S. Prassede, a Roma (*Bull. di arch. crist.*, 1878, pag. 52). Soltanto poche lettere ormai si possono decifrare nelle iscrizioni del S. Salvatore.

[2] Nella scena del seppellimento, sul fondo bruno sorgono costruzioni gialle ornate di *teniae* rosse: sono discretamente conservate le figure di alcune donne che assistono alla sepoltura. Le quali hanno il viso dipinto con preparazione di tinte giallastre, con rapidi lineamenti di ombre scure e di luci bianco-rosate. Avanzi di affreschi, anche più evanidi, si scorgono sulla parete dirimpetto.

[3] Nelle monete tali relazioni appaiono chiaramente: cfr. L. M. Hartmann, *Gesch. Italiens*, op. cit., II, 32.

[4] P. Toesca, *Reliquie d'arte della Badia di S. Vincenzo al Volturno* (*Bollett. dell'Ist. St. It.*, 1904, pag. 39).

nella basilica ambrosiana)[1] sulla Pittura e, più ancora, sulla Miniatura, nella quale la sua attività fu più fervida. Di tale influenza si può trovar prova anche nei codici trascritti allora nei monasteri di Bobbio e della Novalesa, nei quali appaiono le nuove forme di scritture elaborate in Francia, e gli ornamenti rozzissimi dei secoli anteriori sono sostituiti da ornati che imitano quelli dei codici carolingi[2].

Tra i rari nostri monumenti della Miniatura del secolo IX, il più cospicuo è il *Liber canonum* della Biblioteca Vallicelliana di Roma, scritto e miniato verisimilmente nell'Italia superiore[3].

Fig. 17. — Roma, Bibl. Vallicelliana: cod. A-5, cc. 33 *b*.

In due dei suoi grandi fogli tinti di porpora, vergati di capitali e di onciali d'oro, fregiati di iniziali con intrecci di nastri e di racemi, si riflette tutto lo splendore della ornamentazione carolingia; e in alcune delle sue forme più particolari (fig. 17). In altri due fogli è rappresentato il Concilio degli apostoli. Le figure si curvano, si torcono in strani modi, convulse, avvolte in drappi che s'increspano, colorite di tinte opache, con forte rilievo: e hanno il gesticolare disordinato, l'agitarsi frenetico, il manierismo di disegno e di colore che è proprio delle opere dei miniatori della scuola di Reims (fig. 18)[4]. Il miniatore del *Liber canonum*, che non v'è ragione sufficiente di credere venuto egli stesso d'oltralpe, ebbe per certo di Francia i propri modelli; e li imitò, alterandoli, spogliandoli della loro forza.

Influssi dell'arte carolingia appaiono anche in affreschi ritrovati

---

[1] Intorno all'età dell'altare di Wolvinio consento con A. Venturi (*Storia*, II, pag. 232 e segg.). Cfr. anche: E. A. Stückelberg, *Der Altar von S. Ambrogio* (*Monatsh. f. Kw.*, 1910, 383 e segg.).

[2] Vedi al capitolo IV.

[3] P. Toesca, *Il " liber canonum " della Bibl. Vall.* (*L'Arte*, 1902, pag. 229 e segg.). Riflettendo alle frequenti relazioni della Lombardia con le Gallie, e all'altare di Wolvinio, splendida esplicazione dello stile carolingio, si può congetturare che anche le miniature del *Liber canonum* siano state eseguite nella regione lombarda.

[4] A. Venturi, *Storia*, II, 314 e segg.

nella chiesa del convento di S. Giovanni a Münster, nel Cantone dei Grigioni, in luogo che dipendeva un tempo dalla giurisdizione ecclesiastica milanese, unito alla Lombardia dal passo dello Spluga [1].

Sull'arco trionfale dell'abside della chiesa si veggono alcuni frammenti di un affresco che rappresentava forse l'Ascensione. Il Redentore sta entro un disco sostenuto da angioli i quali accennano verso di lui, che gli Apostoli guardano in atti di agitazione [2]. Le pareti della navata maggiore, scompartite in riquadri fitti, erano decorate d'una minuziosa illustrazione del Vecchio Testamento (fig. 16 e 19).

Fig. 18. — Roma, Bibl. Vallicelliana: cod. A-5, cc. XVI-XVII.

In questi e negli altri affreschi della chiesa, che si possono assegnare alla fine del secolo IX, i moti scomposti e dinoccolati di alcune figure hanno rispondenza con l'arte carolingia in una delle sue qualità più singolari, nell'esagerazione dei movimenti. Ma negli ornamenti, a grandi fasce fiorite intercalate con mascheroni, si ritrovano forme che non conosciamo in quell'arte: e più ancora nella tecnica del colorire. Negli affreschi di Münster non è l'impressionismo antico, a larghe masse di ombre e di luci, che sovente persiste, per imitazione di modelli antichi

---

[1] J. Zemp-R. Durrer, *Le Couvent de St. Jean a Münster*. Ginevra, 1906; A. Schmarsow, *Ueber die karol. Wandmal. zu M.* (*Monatsh. f. Kw.* 1908); E. A. Stückelberg, *Germanische Frühkunst* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, 117 e segg.).

[2] Secondo lo Zemp (op. cit., pag. 25 e segg.) il dipinto rappresenta una *maiestas domini*.

od orientali, nelle miniature carolingie; e nemmeno si ritrova la minuziosa ricerca del variare delle tinte, come in altre pitture dei primi secoli del Medioevo: è invece un disgregarsi di tutte le tinte, così che i visi — ove meglio appare tale maniera — sono dipinti a macchie di colori diversi, convenzionali in parte, senza nessuna fusione fra di loro.

Uguale modo di colorire si vede anche negli affreschi della remota badia di S. Vincenzo al Volturno, eseguiti verso la metà del secolo IX,

Fig. 19. — Münster, S. Giovanni; affresco (da Zemp-Durrer, *Le Couvent de St. Jean*).

e nei mosaici romani del tempo di Pasquale I, nei quali il colorito è del tutto disfatto in chiazze e contorni di tinte diverse; e può dirsi essere ultima conseguenza, o alterazione estrema, dell'antica maniera illusionistica. Della quale intravediamo, e per certi tratti conosciamo, le seguenti vicende: il colorire rapido, compendiario, originato da una fervida visione delle cose, dovette fissarsi gradualmente in formule, perdere poi il suo significato, nell'universale decadere dell'Arte, giungere alfine dalla instabile unione di tinte, che aveva dato agli artefici antichi di esprimere nel modo più complesso le loro vibranti sensazioni della luce, della forma, del movimento, a tale tristo guazzabuglio di colori.

I mosaici delle basiliche di Roma documentano i diversi stadi di tali vicende del colorire, le quali procedono anche più oltre negli affre-

schi di S. Vincenzo al Volturno e di S. Giovanni di Münster nel secolo IX, e giungeranno nel secolo X ai loro limiti estremi [1].

Ritroviamo quel colorito, in uno stato di disgregazione più progredita, a Verona negli affreschi della grotta detta dei SS. Celso e Nazaro, i quali, sebbene si trovino oltre i confini del territorio che esploriamo, non possono essere trascurati nelle ricerche di un periodo in cui la Lombardia propria è priva d'ogni avanzo di pitture.

Fig. 20. — Verona, grotta dei SS. Celso e Nazaro: affresco.

La grotta, ora dimezzata, tutta incavata entro un grande masso di tufo, aveva forma di croce. Il suo suolo era decorato di un mosaico pavimentario, a cerchi; le sue pareti, nel corso dei secoli, furono rivestite più volte di intonaco, e dipinte. L'intonaco più antico, liberato dagli strati che gli erano stati sovrapposti, reca un complesso di affreschi e un'iscrizione con la data del 996 [2]. Nel sommo della volta, due angioli sostengono una mandorla, entro la quale, sul fondo stellato, sta seduto in trono il Redentore benedicente: erano all'intorno i simboli degli evan-

[1] P. Toesca, *Reliquie d'arte*, loc. cit., pag. 46 e segg.

[2] C. Cipolla, *Una iscrizione del 996 e le più antiche pitture veronesi* (*Arch. Veneto*, 1889). — Il pavimento della cappella ci sembra anteriore d'assai al sec. X; ed è a notare che sotto l'intonaco del 996 si scorgono tracce di un'altra decorazione più antica.

gelisti. In altra parte della grotta, si veggono figure di angioli, di serafini, l'immagine della Madonna dentro un tondo, e — meglio conservati d'ogni altra pittura — due busti di santi entro clipei ingemmati (fig. 20) [1]. I visi di queste due figure, preparati di terra gialla, hanno intorno alle guance un forte contorno di verde intenso; il naso è segnato da una stria bianca sottolineata, da un lato, di rosso e di verde chiaro, dall'altro di una stria di verde intenso ombreggiata di verde più chiaro; le sopracciglia sono formate di due curve, l'una rossa, verde l'altra; le guance recano larghe chiazze di tinta rosata; la bocca è segnata di rosso cupo e di una larga pennellata di bianco. Le forme si sfasciano in quelle figure, il colorito si decompone in tinte diverse, intieramente dissonanti e slegate fra di loro.

Al medesimo periodo stilistico, ma ad artisti di cultura più elevata che non fosse nei pittori della grotta dei SS. Celso e Nazaro, vorremmo assegnare alcuni affreschi conservati in uno dei luoghi più belli che la vita claustrale abbia trovato in Lombardia, sull'altura remota di S. Pietro di Civate, presso Lecco, ove già nel secolo VIII fioriva un convento benedettino [2].

Fig. 21. — Civate, S. Benedetto: interno.

Accanto alla chiesa dell'antico monastero sorge ancora uno dei sacelli che, in forma diversa, si solevano costrurre entro i recinti delle comunità benedettine; ed ha nome da S. Benedetto. Di schema centrale, con tre absidiole, esso può ricordare l'icnografia delle antiche *cellae trichorae*, ma, per la forma delle finestre a doppia strombatura e per altri caratteri costruttivi, non può essere attribuito ad età troppo remota [3]. Riflettendo poi alle vicende del monastero, che forse sul principio del secolo XI fu abbandonato dai monaci, i quali si trasferirono

---

[1] La volta è tutta messa a dischi di colore rosato, orlati di nero, in ognuno dei quali è inscritta la mezza figura d'un angiolo. Sebbene gli affreschi siano guastissimi, è chiaro che essi furono dipinti da diversi artisti: nella volta l'esecuzione è più rozza che altrove.

[2] L. Traube, *Textgesch. der Regula S. Benedicti* (*Abhandl. de k. bayer. Akad.* Hist. Cl. XXI, 642).

[3] Sono singolari nella struttura interna del sacello le lesene semitonde addossate agli angoli, le quali parebbero essere state costrutte per formare il sostegno d'una cupola; ma il vano del sacello è coperto a tetto.

al piano di Civate, sembra verisimile che la costruzione non sia più recente di quel tempo e risalga al secolo X (fig. 21).

Le pareti dell'oratorio sono spoglie d'ogni decorazione, ma l'antico altare di muratura, che sorge ancora nell'abside mediana, ha tre lati rivestiti tutti di affreschi. Nella sua faccia anteriore, orlata di fasce rosse, azzurre e gialle con lievi ornati bianchi, sullo sfondo di due zone so-

Fig. 22. — Civate, S. Benedetto: altare.

vrapposte, tinte di ocra e di celeste, è dipinto il Cristo ritto in piedi fra Maria ed il Battista (fig. 22). In aspetto di uomo maturo, barbato, egli [IHS XPS] benedice con la destra e tiene aperto nella sinistra un libro inscritto: EGO SVM LVX MVNDI. Ha tunica azzurrina, illuminata con densa tinta bianca, manto rosso cupo con luci azzurrastre, sovrapposte anch'esse rigidamente alla tinta del fondo. La Vergine [SCA MARIA] vestita di tunica ocracea e di manto purpureo, ha avvolte in un panno verde le spalle e il capo; colorita in viso di ocra chiara con lumeggiature bianche e con lineamenti verdastri, si volge verso il Cristo protendendo le mani

nello stesso gesto del Battista [SCS IOHS BAP] il quale, nelle vesti e nel viso, ha il medesimo vivace e stridulo miscuglio di tinte.

Nel lato destro dell'altare, sul campo formato d'un velo bianco a ricami neri, e riquadrato di fasce rosse e gialle, sta S. Benedetto [BENEDICTVS SCS] in tunica bianca munita di cocolla azzurrina; ha il pastorale e un libro aperto, con la scritta: EGO SVM BENEDICTVS ABA (fig. 23). Nel suo viso vigoroso, per i tratti rapidi dei lineamenti, per bianche pennellate che lo illuminano, i colori sono disgregati come nelle altre figure.

Fig. 23. — Civate, S. Benedetto: affresco dell'altare.

Né in altro modo è dipinto S. Andrea [SCS ANDREAS] sullo sfondo bianco del terzo lato dell'altare: di aspetto senile, vestito di tunica cerulea e di manto giallo, sul quale le pieghe sono segnate con larghe strie rosse, tiene alto nella sinistra un rotulo, e reca sull'omero una breve croce (fig. 24).

La rapida ed efficace maniera ch'è nelle figure dei due santi, dipinte fuor di dubbio dal medesimo pittore che decorò la fronte dell'altare, è superiore a quella delle informi pitture veronesi, con le quali tuttavia ha comune l'uso di colori interamente disgregati; sì che pensiamo che gli affreschi dell'altare appartengano ad epoca alquanto più antica del XI secolo, sebbene non troviamo modo di determinarne meglio l'età, sia per la mancanza di altri monumenti che possano servire quasi di caposaldo nella cronologia, sia per le malcerte deduzioni che si possono fare delle forme epigrafiche, le quali sembrano accennare al principio del secolo X.

Anche, differiscono gli affreschi dell'altare di Civate da quelli della grotta veronese per la più elevata cultura artistica che li informa. In essi

si trovano maggiori elementi derivati dall'arte bizantina, sia nell'esecuzione, sia nell'iconografia.

Se gli affreschi dell'altare di Civate non furono, come quelli di S. Vincenzo al Volturno, il prodotto d'una attività artistica ristretta al monastero benedettino lombardo, ma ebbero riscontro in una più vasta operosità diffusa nella Lombardia, e in opere improntate ai loro stessi caratteri, ora scomparse, riesce facile intendere come verso la fine del X secolo l'imperatore Ottone chiamasse ai propri servigi in Germania un pittore lombardo [1], ed è ragionevole credere che dalla Lombardia pervenissero ai pittori e ai miniatori di Germania le forme derivate dall'antica tradizione cristiana e dall'arte bizantina che si ritrovano allora nelle opere loro [2].

---

[1] Ruperti *Chronicon* (*Mon. Germ. H. SS.* VIII, 260 e segg.): Giovanni " gente Longobardus, ordine episcopus, et arte pictor egregius " fu chiamato da Ottone III a decorare il Duomo di Aquisgrana. Il Clemen (*Die romanische Wandmal. der Rheinlande*, Düsseldorf, 1905, tav. 3 e 4) congettura che sieno opera sua gli affreschi dei quali nel Duomo di Aquisgrana restano alcune tracce, ma così svanite da non potersene dare un ragionevole giudizio.

[2] Vedi il capitolo seguente.

Fig. 24. — Civate, S. Benedetto: affresco dell'altare.

Fig. 25. — Galliano, S. Vincenzo: ornato.

MONUMENTI DELLA PITTURA NEL SECOLO XI

Gli affreschi dell'epoca di Ariberto da Intimiano nella chiesa di S. Vincenzo di Galliano. — Affreschi nell'oratorio di S. Fedelino a Novate, e nella basilica ambrosiana. — I più recenti dipinti della chiesa di Galliano, e altri avanzi di inferiori opere pittoriche.

Dalla penombra che abbiamo attraversato esce alfine la Lombardia; e in tanto tumulto di vita, ch'è da pensare si fossero apprestate nei secoli oscuri le energie che erompono allora, le quali resteranno perenni in essa, facendola continuo fermento di civiltà fra le altre regioni dell'Italia superiore. Nell'Arte, sul principio del nuovo periodo sta un monumento di tale valore da confermarci nel credere che le ingiurie del tempo, non l'inerzia delle età, siano state cagione della penuria di monumenti del triste evo trascorso.

Già nei primi anni del nuovo millennio, la vita si esplica a Milano in violento lottare e soverchiarsi di classi. Campeggia allora fra lo

scompiglio cittadino una grande figura, ostile dapprima alle cose nuove, poi partecipe di esse e guida: Ariberto da Intimiano [1].

Prima di giungere al soglio episcopale, quando egli non era che suddiacono della chiesa milanese, Ariberto teneva la cura, o la *custodia*, di una pieve campestre, col titolo di S. Vincenzo, nel luogo di Galliano, non lungi dal suo paese di origine. Colà rimane tuttavia il ricordo di lui, del primo periodo della sua vita, quand'egli era per gettarsi nella tempesta civile e per dominarla.

Fig. 26. — Galliano, S. Vincenzo: ambone e scalea.

A Galliano, nella quiete dei dintorni di Cantù, in mezzo alla regione comasca che fiorì d'arte in ogni tempo, sorge ancora un vecchio battistero, edificio di forme assai studiate, sebbene rozzamente costrutto forse per mano di maestri inesperti [2]. Il rustico casamento vicino occupa in parte, e nasconde, la chiesa plebana cui il battistero serviva (fig. 26).

Il 6 luglio del 1007 la chiesa, probabilmente tutta ricostruita allora, venne dedicata con la traslazione delle reliquie di S. Adeodato, presso le quali erano state ritrovate le tombe di Ecclesio e di Manifredo " presbiteri ", e del diacono Savino. Essa poi tenne per molti secoli l'ufficio di pieve. Dissacrata nel 1801 [3]: distrutto il suo altare, nel cui capitello, sorreggente la mensa, furono rinvenute alcune reliquie avvolte in un foglio

[1] L'energica figura di Ariberto risalta fortemente nelle cronache milanesi del sec. XI: cfr. Arnulphi *Gesta Arch. Med.*; Landulfi *Historia Med.* (*Mon. Germ. H. SS.* VIII, 11 e segg., 57 e segg.). V. anche: Puricelli, *Ambros. Med. Basilicae Monumenta*, Milano, 1645, I, 420 e segg.; Giulini, *Memorie*, II, pag. 40 e segg.; C. Annoni, *Monumenti della prima metà del sec. XI spettanti all'arc. Ariberto*, Milano, 1872: opera di scarsa critica.

[2] T. Rivoira, *Arch. lomb.*, pag. 232 e segg.

[3] Circa lo stato della chiesa nel 1760, cfr. Allegranza, *Opuscoli eruditi*, Cremona, 1781, pag. 193 e segg. Sulle susseguenti vicende: C. Annoni, *Monumenti e fatti politici e religiosi del borgo di Canturio*, Milano, 1834; G. Moretti, *La Conservazione dei Monumenti della Lombardia*, Milano, 1908, pag. 191 e segg.

Da molti mesi la Sovraintendenza dei monumenti della Lombardia è giunta a redimere anche gli avanzi della chiesa e ne ha intrapreso il restauro; nel quale speriamo non siano per nulla completati né alterati i resti degli affreschi. Qui manteniamo la descrizione della chiesa quale la tracciammo in più visite, tra il 1905 e il 1907.

d'un vetustissimo codice di Giovenale; portate nella prossima chiesa di Cantù le epigrafi che narravano della sua dedicazione e attestavano delle antiche sepolture (fig. 41) [1], soltanto la sua cripta rimase aperta alla devozione dei villici. Le altre parti dell'edificio furono allora distrutte, o acconciate ad uso di abitazioni. La chiesa aveva tre navate, a tetto, divise con archi sostenuti da pilastri monolitici, e terminate con tre absidi [2]. Furono demolite le navatelle e le absidi laterali, murati gli archi e le ampie finestre della navata maggiore; l'interno della quale, lungo il fianco destro, fu occupato dalle dimore di contadini.

Fig. 27. — Galliano, S. Vincenzo: interno (1906).

Ancora è sgombra una parte della navata maggiore. Al termine di questa, un'ampia scalea di nove gradini, che a sinistra un tempo aveva l'ambone, ascende al presbiterio (fig. 27).

Il luogo è augusto sebbene profanato: il pavimento che circondava l'altare è ancora commesso di marmi; tre ampie finestre, le antiche, illuminano la concavità dell'abside coperta ancora di lacerti d'affreschi.

Nell'alto, la conca absidale è orlata di un largo fregio che simula un nastro complicato, tinto di giallo, di rosso, di azzurro, animato di figure d'uccelli, prestamente segnate di bianco; nel basso, di un meandro giallo e azzurro, limitato da zone di carminio, ornate di perle e di fuseruole bianche. Il campo della conca, tutto oltremarino, ha nel piano inferiore due zone orizzontali, l'una ocracea, l'altra rossastra, la quale rappresenta il terreno e reca bassi cespugli fioriti; nel mezzo, grandeggia, ritto in piedi, entro un'aureola azzurra, circoscritta di fasce multicolori, il Cristo (fig. 28).

[1] L'iscrizione funebre di Adeodato era originariamente sull'altare della cripta della chiesa; quella della dedicazione si trovava sulla fronte dell'altare stesso: cfr. PURICELLI, *Ambros. Med. Basilicae Monumenta*, I, 336.

[2] Cfr. T. RIVOIRA, *Arch. lomb.*, loc. cit.

In gran parte la figura del Redentore è scomparsa nel corrodersi dell'intonaco; ma del suo antico aspetto ci serbano memoria vecchie descrizioni e riproduzioni, sebbene di dubbia esattezza (fig. 29) [1]. Il Cristo, che ancora si scorge in atto di alzare le destra, con ampio gesto solenne, ergeva nella sinistra un grande libro aperto e inscritto: EGO PASTOR OVIVM BONVS [2]. Il suo manto è bruno; la tunica, fregiata di larghi *clavi* gialli ingemmati, è solcata di pieghe ondeggianti, colorate di azzurro quasi metallico, nelle luci, e di carminio nelle ombre. Sotto la grande figura sta scritto in nobili capitali: ECCE DS CVIVIRTVTV SVA (lu)MINA SPLENDENT.

Fig. 28. — Galliano, S. Vincenzo: abside.

Si prosternano dinanzi al Redentore i profeti Geremia [IEREMIAS] ed Ezechiele. A sinistra, è l'arcangelo Michele [MICHAEL] con le grandi ali aperte, col labaro; e protende verso il Cristo un rotulo inscritto: PETICIO. A destra, sorgeva un tempo l'arcangelo Gabriele, con un rotulo segnato: POSTVLATIO [3]. E ai due arcangeli seguivano altre figure, ora scomparse o quasi scolorate.

Meglio che altrove, nella figura di Geremia è ancor dato di intendere

[1] C. ANNONI, *Monumenti di Canturio*, op. cit., pag. 71, tav. VIII.

[2] L'ALLEGRANZA (op. cit., pag. 196 e segg.) lesse sul libro di Cristo le parole: " Pastor ovium-agnus „; L'ANNONI (loc. cit.) ha due varianti dell'iscrizione, fra le quali la suddetta ci sembra meno probabile.

[3] Quando, nel 1760, l'Allegranza visitò la chiesa di Galliano era già svanito il nome dell'arcangelo di destra che, per molti raffronti con altre consimili composizioni, è a credere fosse l'arcangelo Gabriele: ancora nel suo rotulo si leggeva la parola " postulatio „. Presso Geremia si vedevano allora " due reali figure nimbate l'una maschio l'altra femmina con la loro corona in mano quasi in atto di offrirla „, e l'Allegranza, seguito poi dall'Annoni, congetturò ch'esse potessero rappresentare Enrico II e Cunegonda. Ma le tracce di nimbo rotondo che ancora si veggono nel luogo occupato dalla prima figura tolgono ogni verisimiglianza a quell'opinione: i personaggi rappresentati presso gli arcangeli erano dei santi.

Tav. II. — Galliano, S. Vincenzo: Geremia.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

lo stile dell'affresco (tav. II). Il vegliardo, quasi esterrefatto nello sguardo, si prosterna tendendo le mani, possente nell'aspetto per la rigidezza stessa delle sue membra: e la maniera del dipinto, senza finezze, sembra dar alla sua figura un maggior vigore.

Sull'intonaco levigato la pittura fu eseguita a buon fresco, sebbene alcune poche tinte — il bianco, specialmente — siano state sovrapposte alle altre quando già lo scialbo era meno umido. Il viso fu dap-

Fig. 29. — Galliano, S. Vincenzo: affreschi dell'abside (da Annoni, *Monumenti, ecc.*).

prima preparato con un colore ocraceo uniforme e segnato poi con profili di carminio nei suoi lineamenti. Ombre di verde trasparente, non diffuse, bensì limitate in tratti precisi, modellano il naso e gli occhi; forti luci, di bianco schietto, irradiano la fronte e le guance. Con fattura consimile sono coloriti anche i panni: la tunica ha pieghe rigide, quasi poliedriche, tinte di azzurro intenso nel loro interno, lumeggiate fortemente di bianco nell'esterno; il manto rosso, che fascia strettamente i femori e l'addome del profeta, è illuminato di bianco, con tratti secchi e del tutto convenzionali.

Fig. 30. — Galliano, S. Vincenzo: S. Michele.

In ugual modo è dipinta la figura dell'arcangelo Michele nei panni, che omai si discernono a stento, e nel viso, cui l'esagerazione quasi grottesca dei lineamenti dà certa maestà nella solida larghezza di forme, nei grandi occhi sicuri (fig. 30).

Il medesimo pittore decorò anche la parte inferiore della conca absidale. Quivi, sopra un alto zoccolo bianco, è dipinta, con lieta vivezza di colori, una fascia di ornati: due listelli gialli e verdi racchiudono una zona rossa sulla quale si svolgono, l'una dall'altra, cornucopie variopinte; e fra queste si posano uccelli a cibarsi dei pomi multicolori. Le tre finestre, che si aprono più in alto, nella curva dell'abside, sono orlate di fasce rosse con doppia fila di gocciole bianche alternate di grossi smeraldi: e tra l'una e l'altra finestra stanno riquadri con storie del santo titolare della chiesa, di S. Vincenzo.

La prima storia, a sinistra, è quasi del tutto perduta a cagione d'una porta che venne praticata nel muro; ma chi la descrisse quando era an-

cora integra, vi scorse rappresentato Daciano che assisteva alla flagellazione del santo, e vi lesse la scritta: XPIANI VERO VVLNERA EIVS OSCVLABANTUR [1].

È invece sufficientemente conservato il secondo affresco, inscritto: VBI SCS CVM GVTTAS PLVBEAS VSTUS AFLICTVS EST. Il santo [S. VINCENTIVS]

Fig. 31. — Galliano, S. Vincenzo: martirio di S. Vincenzo.

coperto soltanto di un perizoma, è sospeso supino. Un carnefice ne sostiene i piedi con una fune, un altro ne trattiene il capo con un forcipe, un terzo attizza il fuoco sotto di lui, e due altri [MINISTRI] gli versano sul petto, da un'olla, il piombo fuso [PENA]: in alto, da un lato, un gio-

[1] L'ALLEGRANZA (op. cit.), osserva che le parole dell'iscrizione corrispondono a quelle della psallenda dell'ufficio di S. Vincenzo.

vane tende la mano verso il martire, e dietro a sé ha la turba dei fedeli [XPIANI] accennata con un indistinto rotondeggiare di crani. Sul campo azzurro dell'affresco, ora volto in verde, sorge, a sinistra, la torre rosea di un edificio (fig. 31).

La scena è composta ingegnosamente nei particolari, non senza qualche ricerca di prospettiva; e nelle figure, dai corpi rigidi e robusti, dagli esagerati lineamenti, vi appar chiaro uno stile del tutto simile a quello dell'affresco della conca absidale.

Non è diverso pei suoi caratteri il contiguo riquadro: VBI SCS VINCENTIVS IN ARENA INVENTVS SEPVLTVS EST. Sulla riva del mare, giace presso due alberi il cadavere del santo [SCS VINCENTIVS], e vicino gli sta il corvo che, secondo la leggenda, ne tenne lontani gli animali voraci; a destra, entro il medesimo riquadro, è figurata la scena del seppellimento: ivi sotto un loggiato, prossimo a un edificio [A... E...] tre fedeli coprono di un panno il sarcofago [SEPVLCHRVM] mentre altri tiene un cero, e il sacerdote, vestito di *casula*, asperge il corpo con l'acqua lustrale contenuta entro un'ampolla (tav. III) [1].

Perdute ora sono le pitture che coprivano il termine destro della curva dell'abside, fiancheggiando una nicchia bifora sotto la quale si leggeva: HAEC EST DOMVS DEI ET PORTA CAELI [2]. Di esse non resta che un frammento strappato dal muro, e conservato nella Biblioteca ambrosiana, la parte superiore della figura di Ariberto [ARIBERT.... SVBDIAC....], un tempo dipinta presso quella di S. Adeodato che stava in atto di presentare al Redentore grandeggiante in alto fra gli arcangeli, fra i profeti e i santi, il custode della chiesa (fig. 32).

Si inchina il suddiacono, nelle sue vesti liturgiche, offerendo il modello di una costruzione sacra [3]: della chiesa di S. Vincenzo. Volge in alto verso il Cristo i suoi occhi dilatati, come quelli dell'arcangelo Michele e del profeta Geremia dipinti nella conca; e nel viso, dai lineamenti larghi, ma rigidi, corrugato di bianche luci, può dirsi improntato piuttosto d'una generica solennità che di espressione personale.

Potrebbe alcuno dubitare che Ariberto sia stato raffigurato in tale modo perché ricostruttore della chiesa, non già per averne egli stesso ordinate le pitture, ma il dubbio è dissipato da un'iscrizione di grandi

---

[1] Fu asportata, non sappiamo dove, la parte d'intonaco sulla quale era dipinta la testa dell'ultima figura di destra.

[2] C. ANNONI, *Monumenti di Cantario*, op. cit., pag. 84.

[3] Il RIVOIRA (*Arch. lomb.*, loc. cit.) pensa che nel modello offerto da Ariberto sia rappresentato anche il pronao del battistero attiguo alla chiesa.

lettere capitali, ora quasi illeggibile, che potemmo decifrare a stento, torno torno l'abside, sotto le storie di S. Vincenzo [1]: ORNAT....X TEMPLI ..... TRIBV(S)..... QVIA TE DECET... SE PER VSVM; VIRTVS MULTA DI VEL PLVRES VNDIQVE.... QVI TIBI SVBSISTVNT TE QVERVNT ATQ' PERORN'.... I ONOREM DI EGO ARIBERTVS (subdia)CO PINGERE FECI.

Fig. 32. — Milano, Biblioteca Ambrosiana: Ariberto Intimiano.

Le pitture furono adunque certamente eseguite per cura di Ariberto, quando egli era ancora suddiacono, forse circa il 1007, anno in cui la chiesa venne dedicata.

Sull'arco trionfale dell'abside altri affreschi, ora guasti per gran parte, compievano la decorazione. In alto, sotto il frontespizio occultato

[1] L'ALLEGRANZA (loc. cit.) lesse soltanto in piccola parte, e non nel tratto più importante, l'iscrizione dedicatoria.

dalle travature del tetto, si svolgeva un meandro vivamente colorito. Nello spicchio di sinistra, fra la spessa crosta di polvere, si può riconoscere la figura del profeta Elia il quale, simile per forma del viso al Geremia dipinto entro l'abside, stringe le redini dei cavalli della biga rosseggiante, e volge i grandi occhi verso la mano divina benedicente, i cui effluvi lo colpiscono in fronte. Un mirabile ornato circonda la bocca dell'abside: fra due zone di colore roseo, sottolineate di verde e di bianco, è racchiusa una larga fascia bruna sulla quale sono dipinti di colore d'ocra, con rapide luci bianche e con lievi ombre verdi, pesci che si torcono, tartarughe che annaspano, chiocciole che fanno capolino, serpi, nicchi; e fra gli esseri acquatici sorgono dei grandi vasi di cristallo (fig. 25).

Nei suoi tempi migliori la chiesa era ornata di pitture in ogni parte; anche l'ambone di muratura, forse alquanto meno antico del resto della costruzione, aveva figure sacre, simboli degli evangelisti, centauri saettanti: le pareti della navata maggiore erano affrescate tutte, dai peducci degli archi, ove stavano immagini clipeate, al fastigio, ove nei meandri d'un nastro variopinto ancora si veggono intercalati alcuni busti di patriarchi, e distinte in tre zone istoriate [1]. Sulla parete di sinistra le pitture sono scomparse o rese quasi irriconoscibili dalla polvere: vi si vedevano, nella zona superiore, i primi fatti della Genesi — il peccato originale, la cacciata dal Paradiso, il lavorare di Adamo e d'Eva —; nella seconda zona vi erano, probabilmente, altre scene bibliche; nella terza, era esposta la leggenda di S. Margherita. Sulla parete di destra, cui vennero addossate le abitazioni rustiche che invadono parte della navata maggiore, sono ancora numerosi gli avanzi delle antiche decorazioni. Si elevava nel mezzo, per quasi l'intera altezza della parete, la figura gigantesca di S. Cristoforo, vestito di vesti ingemmate: all'intorno, nelle tre zone, era narrata la leggenda del santo. Nella zona superiore, le rappresentazioni sono frammentarie, e stinte, così che è difficile riconoscerne lo stile o intravederne la composizione [2]. Tuttavia in uno dei riquadri si ritrova ancor bene conservata una figura di fanciulla in atto

---

[1] L'Annoni, descrisse abbastanza accuratamente le pitture della navata quali potè vederle, già molto deteriorate: errò tuttavia nel voler collegare certa schiera di cavalieri dipinta nella parete di sinistra, forse a rappresentare un fatto biblico, con le supposte figure di Enrico II e di Cunegonda che si credevano dipinte nell'abside.

[2] Dubitiamo molto delle interpretazioni che l'Annoni diede di queste pitture, i cui avanzi non potemmo decifrare con sicurezza perchè troppo interrotti dai tramezzi della costruzione addossata alla parete. Forse i riquadri della prima zona si riferivano anch'essi, come quelli della parete dirimpetto, a fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento. In uno di essi si legge: " .... ed concipies .... „; in altro: " .... manue .... „.

di parlare con un vecchio seduto, vestita di tunica chiara, ornata di una bianca benda nei capelli rossigni. Il suo viso è colorito con tecnica molto diversa da quella del pittore dell'abside, perché, preparato di incarnato ocraceo, reca due chiazze rosse sulle guance, e ombre verdine e luci bianche più disgregate che nelle pitture dell'abside. Anche, appare meno energica che in queste tutta la struttura del corpo (fig. 33).

Più conservate sono le composizioni di alcuni riquadri della seconda zona nella medesima parete. In uno di essi il santo [SCS XPOFORVS], in aspetto d'uomo maturo, è condotto da tre satelliti dinanzi all'imperatore che, assistito da due seguaci, siede sotto un loggiato. Le figure non hanno la forma robusta di quelle degli affreschi dell'abside; coi visi segnati rozzamente, coloriti di tinte rosee, verdi e bianche, accozzate insieme senza fusione, sono incerte nei movimenti, e ristrette entro spazi troppo angusti (figura 34).

Fig. 33. — Galliano, S. Vincenzo: affresco nella navata.

Il medesimo stile si ritrova nei riquadri dell'ultima zona ove è dapprima figurato il santo in balìa d'uno sgherro; poi, in atto di preghiera mentre due carnefici, al cenno del re, versano olio sul rogo. In altri riquadri, ora scomparsi, la narrazione seguiva docilmente la leggenda popolare nel succedersi delle prove del martirio; e terminava raffigurando i fedeli che recavano in sepoltura il corpo del santo.

Le differenze di tecnica e di stile tra tali storie di S. Cristoforo e gli affreschi dell'abside, potrebbero credersi derivate non da diversità di epoche nella esecuzione dei due cicli di affreschi, bensì dalla collaborazione di due artefici di diversa maniera sebbene contemporanei fra di

loro, se un indizio, estraneo allo stile, non inducesse ad assegnare i dipinti della navata maggiore a tempo più recente di quello in cui fu decorata l'abside.

Al sommo del lato destro della chiesa si vedono, dall'esterno, delineate nitidamente quattro grandi finestre, ad arco tondo e senza strombatura, ora accecate, e simili nella forma a quelle che ancora sono aperte nell'abside. Non tutte quelle finestre furono murate nelle ultime

Fig. 34. — Galliano, S. Vincenzo: storie di S. Cristoforo.

tristi vicende della chiesa, anzi due di esse furono chiuse prima che si dipingessero all'interno le storie di S. Cristoforo, le quali perciò si stendono anche sul loro vano. E consimile sorte ebbero altre finestre dell'opposta parete [1]. Si può pertanto affermare che gli affreschi della navata maggiore non appartengono al periodo della prima costruzione della chiesa: essi furono eseguiti in epoca alquanto più tarda, quando fu turbato il

[1] Cfr.: Annoni, *Monum. di Canturio*, tav. X. Quivi la storia di Adamo e d'Eva intenti al lavoro appar dipinta in parte sopra una finestra murata.

ritmo armonioso delle ampie aperture che, come nelle antiche basiliche, davano copiosa luce alla chiesa di Ariberto, e alcune delle antiche finestre vennero chiuse.

Non crediamo tuttavia che quelli affreschi siano di molto più recenti degli altri nell'abside. Anzi, se non avessimo altro criterio che l'esame dallo stile saremmo dubbiosi se non si debba piuttosto invertire la classificazione cronologica dei due cicli: perché nelle storie di S. Cristoforo la maniera del colorire è più affine a quella dei dipinti di Verona e di S. Giovanni di Münster che non negli affreschi dell'abside, nei quali essa invece è più prossima a quella che prevarrà nel secolo XI e nel XII. Causa di tale inversione, come in altri casi, è da trovare nella diversa elevatezza d'arte ch'era nei pittori delle due parti distinte della decorazione, l'una delle quali è improntata di intensa cultura, l'altra sembra derivata da quella più umile tradizione d'arte, che in séguito ricercheremo.

A decorare l'abside della sua pieve rurale Ariberto da Intimiano adoperò i migliori artefici della regione, se pur non li trasse da Milano stessa, ove egli risiedeva; e l'opera loro può dirsi insigne fra tutti i monumenti della Pittura del secolo XI.

Nella cavità dell'abside furono raccolte in toni profondi le più brillanti tinte: si stese ampio lo sfondo di azzurro oltremarino, stretto fra zone di colori intensi e vivaci; splendettero il giallo e il bianco negli ornati; gemme e perle ornarono di cornici preziose le finestre. Nell'alto, fra i due giganteschi arcangeli appariva il Cristo, e sembrava, con ampio gesto, chiamare a sé i fedeli; i santi gli offrivano corone; i profeti, quasi atterriti, si inchinavano al suolo. Sotto la celeste apparizione, era narrata in limpidi episodi la leggenda del martire che dava nome alla chiesa; il santo del quale Ariberto aveva onorate le reliquie, presentava al Redentore il pio suddiacono. E una lunga scritta, rosseggiante sul fondo bianco, acclamava alla nobile opera compiuta.

Gli affreschi dell'abside della chiesa di Galliano rivelano meglio tutta la loro importanza all'analisi del contenuto e dello stile, e alla comparazione con dipinti della medesima epoca in altre regioni.

L'esame iconografico vi pone in chiaro i vari elementi che essi accolgono e fondono insieme. Nell'affresco della conca absidale l'apparizione del Cristo fra Gabriele e Michele trae origine da uno schema ela-

borato già dalla primitiva arte cristiana e persistente nel Medioevo [1]: anche in altri affreschi di Lombardia si ritroverà il Redentore assistito dai due arcangeli. Questi hanno l'ufficio che le credenze religiose assegnavano loro, e che l'Arte espresse già nel mosaico dell'abside di S. Vitale a Ravenna: sono intermediari fra l'Uomo e la Divinità; presentano perciò al Cristo i rotuli delle preghiere inscritti con le parole: POSTVLATIO — PETICIO. Così in certe pitture, forse del XII secolo, che un tempo si vedevano nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, a Roma, erano inscritte sui labari dei due arcangeli le parole: " peticio „ e " precatio „ [2]. Consentanee alle diffuse tradizioni iconografiche sono anche le figure dei santi che offrono al Redentore le loro corone e di S. Adeodato che presenta il committente dell'opera [3]. Tuttavia a siffatti elementi tradizionali se ne uniscono altri inusitati o non espressi in monumenti che siano pervenuti a noi, così che l'affresco dell'abside ha ora una propria originalità iconografica.

Come nei mosaici di Roma, il Cristo è in solenne atto oratorio: ma qui egli è cinto d'un'aureola, e ai suoi lati s'inchinano Geremia ed Ezechiele secondo una composizione ch'è senza raffronto altrove. Nelle basiliche di Roma i profeti non sono figurati tra i santi, entro la concavità dell'abside, ma appariscono sull'arco trionfale: nei dipinti di Galliano essi fanno parte della celeste apparizione e ne accrescono la solennità apocalittica.

Lo stile si accorda con il contenuto iconografico integrando l'aspetto originale degli affreschi; ma conviene sia considerato, per essere inteso, con criterio oggettivo come è richiesto da molte opere dell'Arte medioevale, le quali, vedute attraverso le abitudini di giudizio e i concetti estetici più consueti a noi, sogliono apparire quasi spregevoli, mentre talvolta si potrebbero comprendere ed ammirare, se si osservassero in altro modo, con attenzione e con simpatia [4].

Nell'affresco absidale della chiesa di Galliano la celeste e ultraterrena visione è rappresentata da un'Arte che per esprimerla si giova di mezzi

---

[1] Il tema iconografico del Cristo fra i due arcangeli è già nei mosaici di Ravenna, persiste poi nella Pittura e nella Miniatura medioevale; cfr. G. STUHLFAUTH, *Die Engel in der altchristl. Kunst*, Freiburg i. B., 1897; H. v. d. GABELENTZ, *Die kirchl. Kunst in ital. Mittelalter*, Strassburg, 1907, pag. 59.

[2] *Bullett. d'Arch. crist.*, I, 47. Nell'abside della chiesetta di S. Eldrado, alla Novalesa, in val di Susa, il Redentore è rappresentato seduto fra Michele e Gabriele. Sul cartello d'uno degli arcangeli si legge: " parce de populo proprio quem sanguine... „: cfr. C. CIPOLLA, *Antichi inventari del monastero della Novalesa* (*Mem. della R. Accad. delle Scienze*, di Torino, 1894, XLIV, 172).

[3] G. B. DE ROSSI, *Musaici cristiani*, passim; H. v. d. GABELENTZ, op. cit., pag. 43.

[4] Conviene intendere a dare ai monumenti medioevali non soltanto un valore storico, ma a vederli nella loro luce estetica, quali opere che a lor tempo soddisfecero ed espressero le comuni aspirazioni artistiche.

Tav. III. — Galliano, S. Vincenzo: sepellimento di S. Vincenzo.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

adatti, e suoi propri, raffinata omai da una tradizione nella quale essa si era spogliata a poco a poco delle forme naturalistiche che ancora vedemmo imporsi al mosaicista di S. Aquilino, per trovare quelle che meglio rispondessero al suo contenuto irreale. E bene a questo convengono le forme convenzionali degli affreschi dell'abside di Galliano come di tanti altri monumenti medioevali: l'azzurro compatto del cielo, il terreno manchevole, l'assenza dello spazio, gli atteggiamenti uniformi, l'allontanarsi d'ogni cosa dal reale per adattarsi a schemi ideali, dànno al dipinto una grandiosità ieratica che in altro modo non avrebbe potuto avere.

Se non varca la cerchia delle forme tradizionali comuni nell'Arte del suo tempo, il pittore della chiesa di Galliano ha certe qualità stilistiche che gli sono particolari. Nella figura del Redentore non si trova la compostezza consueta: immenso, il Cristo si aderge per tutta la conca dell'abside, e la sua persona, stretta dalle vesti, esorbita fuor dell'aureola con gesto immoderato, anche più vivace per l'ondeggiare del manto e della tunica. Nella figura dell'arcangelo Michele la larghezza dei tratti dà al viso, che quasi ne è deforme, una sua maestà: con l'esagerazione delle forme, con una tecnica rigida per luci bianche e aspre, per il ritagliarsi delle pieghe dei panni, il pittore imprime in essa, come nella figura di Geremia e in quella di Ariberto da Intimiano, una forza singolare.

Anche negli affreschi delle storie di S. Vincenzo [1] la tradizione stilistica e iconografica si scorge in molte parti: negli sfondi schematici, nella disposizione dei diversi piani delle scene, negli atteggiamenti delle figure; ma le forme e i moti vi sono espressi con insolito vigore. Si osservi soprattutto la storia del seppellimento del Santo, singolare per studio di prospettiva nella figura del cadavere giacente sulla spiaggia, e nei due alberi digradanti quasi per varia distanza; originale per l'energica struttura dei seppellitori, e per la composta gravità dei loro atti.

Donde deriva il pittore di Galliano? Quale luogo spetta all'opera sua nell'arte medioevale?

Non si può disconoscere negli affreschi dell'abside una larga azione

---

[1] Non abbiamo modo di determinare sino a qual punto il pittore si sia giovato di tradizioni iconografiche nel rappresentare le storie di S. Vincenzo. Per l'iconografia del martirio del santo cfr. le sculture della cattedrale di Basilea (*Musée de Sculpture du Trocadéro*, II, 239) e certe pitture, del XIII sec., a mezzo della navata maggiore di S. Frediano di Lucca.

dell'arte bizantina: la dimostrano molti raffronti di stile e di iconografia, che dovrebbero convincere anche i più restii ad ammettere un influsso di quell'arte fra noi [1].

La figura dell'arcangelo Michele è fasciata del λῶρος, o stola ingemmata, com'è di consueto nell'iconografia bizantina e in quella occidentale quando risente dell'influsso dell'arte di Bisanzio; ché, quando da questo sia immune, essa appare diversa, quale nelle sculture lombarde delle chiese di S. Michele e di S. Pietro in ciel d'oro a Pavia ove ha aspetto e vestire assai differente [2]. Nei profeti l'atteggiamento ripete il gesto della προσκύνεσις proprio all'arte bizantina, e il tipo dei visi risponde appieno a quello che in essa ben presto si formò a rappresentare le figure senili. Infine, le forti lumeggiature bianche, le pieghe profonde e poliedriche dei panni dimostrano anch'esse che al pittore erano note le forme e i canoni artistici bizantini [3].

Ma tali elementi, che concorrono a dare una grandiosità ieratica alle pitture, non possono nascondere quanto vi è di particolare nello stile del pittore: essi si trasformano, esagerati o alterati dall'artista; l'opera ha un proprio carattere nel racconto vivace, nelle forme robuste.

Anche l'ornamentazione ha qualche tratto singolare. In molte parti, nelle fasce ingemmate delle finestre, nei meandri e nei nastri variopinti, essa si giova di ornati che si ritrovano diffusi per tutto nella Pittura medioevale, ma nel fregio della curva dell'abside ci sorprende con nuovi concetti. Forse la fantasiosa serie degli animali acquatici, colà dipinti, fu ispirata al pittore da qualche mosaico classico che raffigurava l'Oceano o aveva semplice scopo di decorazione; e dallo stesso modello poterono essere ricavati i grandi vasi vitrei collocati fra gli esseri acquatici [4].

---

[1] È noto quanto siano controversi i giudizi intorno all'influenza bizantina nell'arte occidentale. Rifuggendo a nostro potere da ogni preconcetto, cercheremo di affrontare il problema in ogni suo caso non per mezzo di impressioni generali ma con l'analisi di particolari stilistici e iconografici. Per l'arte bizantina, cfr. ora specialmente Ch. Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, Paris, 1910.

[2] La foggia del λῶρος è così comune nelle pitture medioevali italiane che non varrebbe a dimostrare una particolare influenza bizantina negli affreschi di Galliano se non contrastasse appunto con le rappresentazioni dell'arcangelo Michele nelle sculture lombarde. A Pavia, nella porta di S. Michele, l'arcangelo è rappresentato vestito di lunga tunica, con globo e palma.

[3] Per l'atteggiamento dell'adorazione bizantina, o προσκύνεσις, cfr. J. Strzygowski, *Byzant. Denkmäler*, III, 51, Vienna, 1903. Nel tipo dei visi specialmente la forma arcuata del naso corrisponde a un carattere saliente e comune delle figure bizantine. Per la forma delle pieghe dei panni e per le sue relazioni con l'arte bizantina, cfr.: Diehl, *Manuel*, passim. Nella tecnica del colorire le lumeggiature bianche applicate sopra le tinte del fondo si ritrovano in molti monumenti occidentali, ma soprattutto in quelli più improntati all'arte bizantina che usò e svolse quel procedimento nei modi più raffinati: cfr. Toesca, *Reliquie*, 41; Id., *Affreschi di Anagni*, passim.

[4] L'arte ellenistico-romana in mosaici e in opere di toreutica, si compiacque di rappresentare naturalisticamente gli esseri dell'acqua. Anche i grandi vasi di cristallo si veggono in decorazioni parietarie romane: cfr. gli ornati del triclinio nella Casa di Livia sul Palatino.

La tecnica stessa dimostra in quel fregio tale scioltezza che può essere indizio dell'influenza di un esemplare antico.

Non è tuttavia senza riscontro in altri affreschi medioevali quell'imitazione di ornati classici, anzi trova paragone in molte pitture della regione romana e soprattutto in quelle, del secolo XI, nella chiesa sotterranea di S. Clemente [1]. E siamo perciò condotti a domandarci quale rapporto abbiano gli affreschi dell'abside della chiesa di Ariberto con quelli e con altri coevi monumenti della Pittura occidentale.

Richiama alla mente le pitture di Roma e dell'Italia Centrale anche l'intiera composizione della conca dell'abside, ma se si cerchi di determinare con precisione le somiglianze, come già nell'iconografia anche nello stile, si scorge come gli affreschi di Galliano non siano da porre in diretta relazione con quelle.

Gli affreschi di S. Bastianello sul Palatino, del secolo X [2], quelli delle storie di S. Alessio e di S. Clemente nell'antica basilica del Celio, anteriori allo scorcio del secolo XI [3], e i molti della chiesa di S. Elia di Nepi, ancora di incerta datazione, che sono prova di un rigoglioso fiorire della Pittura a Roma e nei suoi dintorni durante il secolo X e XI, dimostrano anch'essi, in diverso grado, complesse influenze bizantine; e anch'essi hanno forti caratteri originali ma sì per quelle che per questi si distinguono dai dipinti di Galliano.

Differiscono da questi gli affreschi della chiesa sotterranea di S. Clemente perché più liberi da influenze bizantine, più agili nella tecnica e nella narrazione; gli affreschi di S. Bastianello e quelli di S. Elia di Nepi per la minore cultura artistica dei loro autori. Né i dipinti della navata maggiore nella chiesa della Badia di S. Pietro di Ferentillo, nell'Umbria, si possono avvicinare a quelli della remota chiesa lombarda se non per saltuarie somiglianze [4].

Trascorrendo sulle altre parti dell'Italia Centrale e Superiore, ché troppo sono povere di pitture le quali si possano assegnare al secolo XI,

---

[1] Cfr. anche gli ornati negli antichi affreschi ora nel Museo lateranense, e quelli in S. Elia di Nepi.

[2] P. Fedele, *S. Maria in " Pallara "* (*Arch. della Soc. Romana di St. Patria*, XXVI, 343-380).

[3] È stata recentemente (*Le Moyen Age*, 1910) posta in dubbio la data, che noi accogliamo, di questi e di molti altri affreschi medioevali italiani, ma con tali argomenti che sarebbe ozioso combattere. Che i suddetti affreschi di S. Clemente siano anteriori alla costruzione della basilica di Pasquale II appare sicuro, perché essi furono mutilati, nella loro zona superiore, dal pavimento della nuova chiesa.

[4] Negli affreschi della chiesa di S. Pietro di Ferentillo, di data incerta, ma forse non posteriori al principio del sec. XII, può compararsi cogli affreschi di Galliano il riquadro rappresentante Noè che riceve l'ordine di costrurre l'arca, ma il parallelo non pone in evidenza che certa generica somiglianza nella robusta struttura delle figure.

conviene osservare se vi siano rapporti di stile tra gli affreschi di Galliano e l'arte che fioriva oltralpe, nel X e nel XI secolo, con una vasta attività di pittori e di miniatori.

Fra i codici miniati in Germania nel periodo ottoniano, fra le opere della scuola di Ratisbona e di Reichenau, le miniature del sacramentario

Fig. 35. — Monaco, Staatsbibl., cod. lat. 4456: Enrico II incoronato.

di Enrico II [1], eseguite nell'epoca stessa degli affreschi di Galliano, possono compararsi con questi sia per i molti elementi bizantini come per la poderosa struttura delle figure (fig. 35). Ma lo stile degli affreschi lombardi ha una libertà nel disegno, anche dove sia maggiormente improntato al-

[1] Cfr. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, Lipsia, 1901, tav. VII, VIII.

l'arte bizantina, superiore molto a quella delle miniature tedesche; e ci sembra del tutto inverisimile che del suo essere grandioso e monumentale sia da cercar ragione in un'influenza di quelle miniature.

Anzi quelli affreschi giovano a confermare con nuovi argomenti un'ipotesi già esposta dal Kraus e dallo Swarzenski [1]: che spetti specialmente

Fig. 36. — Milano, Tesoro del Duomo: rilegatura dell'evangelario di Ariberto.

all'Italia di avere trasmesso in Germania le forme bizantineggianti che vi appaiono nel X e nel XI secolo. Si potrebbe anche affermare che in tali scambi di forme artistiche la Lombardia abbia avuto un'azione preva-

[1] F. X. Kraus, *Die Wandgem. der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach*, Monaco, 1902, pag. 9 e segg.; G. Swarzenski, op. cit., pag, 38 e segg.

lente, essa che era in continui rapporti con i paesi d'oltralpe, e profondamente compenetrata, nella Pittura, da influenze bizantine quali si trovano negli affreschi di Galliano [1]. Sembrano rifluire d'oltralpe verso la Lombardia opere e influenze artistiche soprattutto nelle arti minori, negli avori (come può dimostrarlo la *situla* del Duomo di Milano che ha paragone in intagli eburnei dell'età ottoniana [2]) nelle oreficerie e negli smalti (com'è provato dalla preziosa rilegatura di un evangelario donato dallo stesso Ariberto alla chiesa metropolitana milanese (figura 36); [3] nella Pittura invece, come forse nell'Architettura, una corrente inversa sembra ascendere dalla Lombardia verso le regioni oltramontane [4].

Anche nei monumenti della Pittura murale in Germania, negli affreschi di Oberzell e di Reichenau si trovano forme non senza analogie con quelle degli affreschi di Galliano, ma il raffronto conduce a conclusioni non diverse da quelle suggerite dalle miniature [5].

I dipinti dell'abside della chiesa di Ariberto recano adunque elementi nuovi e importanti alla storia della Pittura medioevale. Essi rivelano come fiorisse nella Lombardia, già sul primo aprirsi del nuovo millennio, uno stile assai elevato, prodotto di una cultura artistica intensa, originale.

Tale è in essi la perfezione di tecnica, l'equilibrio sicuro delle

---

[1] L'influenza bizantina nella Lombardia era favorita anche dai facili rapporti della regione col mare e col Levante. Non mancarono anche delle occasionali, e più dirette, relazioni: tali le ambascerie di Liutprando di Cremona e di Arnolfo arcivescovo di Milano a Costantinopoli. Arnolfo al suo ritorno donò alle chiese di S. Ambrogio e di S. Maria dei pallii d'oro e d'argento ch'egli probabilmente aveva portato di Levante (Landulfi *Hist. Mediol.* in *Mon. Germ. H. SS.* VIII, 55).

[2] Il secchiello liturgico offerto dal vescovo Gotfredo (cfr. Giulini, *Memorie*, I, 619-620), forse alla basilica ambrosiana sulla fine del secolo X, può attribuirsi ad intagliatore tedesco, se si confronti con l'avorio della collezione Trivulziana rappresentante l'imperatore Ottone.

[3] Gli smalti della rilegatura dell'evangeliario di Ariberto possono mettersi a confronto con quelli di altra rilegatura, già nella Badia di S. Denis, ora nel Museo del Louvre: numero D. 7. 11; vedi: L. Courajod, *Exposition intern. de Milan* (*Gazette des B-Arts*, 1875, pag. 338 e segg.). Il crocifisso di lamina lavorata a sbalzo, ora nel Duomo di Milano, ove è rappresentato Ariberto |ARIB . RT . . IND . . ARC . . . .| può invece assegnarsi ad artista lombardo, il quale nella figura dolorosa del Redentore s'inspirava all'iconografia bizantina. Il crocifisso non può essere lo stesso che Ariberto collocò sul suo carroccio, poiché quello era dipinto (Arnulphi *Gesta*, loc. cit., pag. 16; cfr. Giulini, *Memorie*, II, 251); ma che esso sia opera posteriore ad Ariberto, ed eseguita in memoria di lui, è escluso dalle parole dell'epigrafe ("... *indignus archiepiscopus* ") (fig. 37).

[4] È anche da ricordare come Ottone III sul finire del X sec. chiamasse in Germania dalla Lombardia il pittore Giovanni che forse lavorava oltralpe ancora dopo il 1016 (cfr. Swarzenski, op. cit., pag. 38 e segg.). Lo Swarzenski inclina a credere che l'influenza dell'Italia sull'arte tedesca tra il X e il XI sec. abbia avuto ragione soprattutto nei mosaici e nei monumenti dell'antichità cristiana ch'erano allora fra noi: ma gli affreschi di Galliano mostrano che quell'influsso poté provenire da un'attività più vitale, che persisteva in Italia.

[5] Il Kraus (*Die Wandgem.*, op. cit., loc. cit.) afferma che gli affreschi di Oberzell, del X sec., rivelino l'influenza dell'arte benedettina italiana, anzi dell'Italia meridionale. Egli non conobbe gli affreschi di Galliano. Cfr. anche: A. Schmarsow, *Die Kompositionsgesetze in der Reichenauer Wandgem.* (*Rep. f. Kw.*, 1904, 260-281).

composizioni, che si debbono credere non primi tentativi di un'attività artistica senza tradizioni, ma frutto d'una lunga preparazione. E per vero li congiunge ancora all'arte carolingia qualche carattere del disegno, e specialmente l'agitarsi eccessivo delle figure, che nella scena del martirio di S. Vincenzo può compararsi con i movimenti espressi negli affreschi

Fig. 37. — Milano, Duomo: crocifisso di Ariberto.

di Münster [1]. Nei quali, come poi nei dipinti dell'altare di Civate, già si ritrova l'uso delle lumeggiature bianche sovrapposte alle tinte di fondo che il pittore di Galliano segue con tanta larghezza.

Ma cogli elementi derivati da una tradizione locale precedente, della

[1] La comune relazione con l'arte carolingia può concorrere a spiegare i rapporti fra gli affreschi di Galliano e le pitture d'oltralpe.

quale abbiamo scarsissime tracce, essi ne adunano altri nuovi, tratti da una più profonda conoscenza dell'arte bizantina; si inspirano anche, negli ornati, a esemplari antichi; suggellano la varia materia in un complesso originale.

Altri dipinti, d'incerta data, possiamo coordinare con quelli di Galliano.

Sul limite settentrionale del bacino del Lario, presso le fauci della Valtellina, isolato fra rupi granitiche, un torrente alpestre e il piccolo lago di Mezzola, nel luogo ove antiche leggende narrano che S. Fedele abbia ottenuto il martirio, sta un vetusto sacello detto di S. Fedelino [1].

Già Ennodio, nel secolo V, ricorda che il sepolcro del martire era colà venerato, al termine del lago, sotto le rupi caliginose [2]. Circa l'anno 964 — raccontano gli antichi atti di traslazione — il vescovo comense fu avvertito miracolosamente di ricercare nel sacello, già da lungo tempo dimenticato, le reliquie del martire. Ascese egli coi fedeli sopra una nave, e a lampade accese, con inni e cori, attraverso il quieto lago pervenne all'oratorio; donde, ritrovate dietro l'altare le reliquie sepolte, ritornò festosamente a Como riportandole seco [3].

La chiesetta, privata delle reliquie, non cadde tuttavia subito in abbandono: anzi, pochi anni dopo quella traslazione, si ritrova nominata col titolo di pieve. Poi, obliata, erosa fino alle fondamenta dalle acque del torrente, resistette ai secoli finché la pietà non ne assicurò le sorti e non la restituì alla sua forma primitiva.

Quale essa ora ci appare non dà ragione di escludere che sia lo stesso sacello dal quale il vescovo di Como, nella seconda metà del secolo X, trasse le reliquie del martire antico. È una piccola costruzione di massi non bene squadrati, formata di un'angusta cella rettangolare con abside fregiata di lesene e di archetti pensili. La muratura incerta, le porte disadorne, una finestra a tutto sesto e senza strombatura, concordano a rendere verisimile l'attribuzione dell'oratorio ad epoca antecedente il secolo X; e sebbene non si abbiano elementi architettonici che consentano di meglio precisare quella data, ricorrendo alle notizie storiche,

[1] A. Cavagna Sangiuliani, *Il tempietto di S. Fedelino*, Pavia, 1902; Perrone, *Chiesetta di S. Fed.* (*Arte e Storia*, 1903, 6); P. Buzzetti, *Il millenario tempietto di S. Fed.* (*Riv. Arch. per la Prov. e antica Diocesi di Como*, 1906, pag. 115 e segg.).

[2] Ennodi *Opera* (*Mon. Germ. H. SS.*, ed. Vogel, pag. 187): "illic inserta nubibus vertice mons coruscat".

[3] P. Buzzetti, loc. cit.

si può ritenere che il sacello primitivo, distrutto forse dalle scorrerie dei barbari in quei luoghi, sia stato riedificato nel secolo VII od VIII a contenere le reliquie di S. Fedele colà sepolte.

L'interno, coperto di volta a crociera, era rivestito di un intonaco che la furia dei venti in quella gola di montagna ha corroso quasi interamente. Soltanto nella parete frontale si veggono le vestige di uno zoccolo dipinto con riquadri marmorei e con larghi intrecci tra fasce di carminio e di verde, ornate di grosse perle bianche; al di sopra del quale

Fig. 38. — Novate, S. Fedelino: affresco.

rimangono tracce delle estremità inferiori di figure che un tempo erano dipinte sulla parete.

Nell'abside, a lato d'una finestruola, stavano schierati alcuni santi, forse gli apostoli, ma gli avanzi delle loro figure furono guasti da un cattivo restauro [1]; in alto, entro la breve conca absidale, sorge il Cristo, ritto in piedi fra due angioli adoranti, sul fondo azzurro sparso di stelle bianche e limitato di zone gialle e rosse.

Il Redentore — il cui aspetto è alterato dal tempo, e forse più dal

[1] È la sola opera poco lodevole compiuta nel ben riuscito restauro del sacello.

restauro —, vestito di tunica azzurra a *clavi* gialli ricamati, e di manto rosso, benedice con la destra e tiene nella sinistra un libro aperto e inscritto: .... ET VITA. Ai suoi lati s'inchinano i due angioli aprendo le ali, protendendo le mani velate. Nella figura dell'angiolo di sinistra, che fu meno danneggiata dal restauro, le pieghe del manto sono lumeggiate con luci vive e rigide sovrapposte alle tinte del fondo; e sia la forte struttura delle membra poderose, sia quella tecnica di lumeggiare hanno

Fig. 39. — Milano, S. Ambrogio: affresco.

non dubbie somiglianze coi dipinti di Galliano. Né mancano nell'affresco larghi segni d'influenza bizantina (fig. 38) [1].

L'ornato di listelli intrecciati dipinto in una parte dello zoccolo dell'oratorio, che non si ritrova in altre pitture lombarde del periodo romanico, potrebbe suggerire un'età molto remota, ma esaminando nel suo complesso lo stile degli affreschi è ragionevole assegnarli a epoca non molto distante da quella degli affreschi di Galliano. Può credersi

[1] Nella composizione del Cristo fra i due angioli, la quale ha parallelo in quella di Cristo fra Michele e Gabriele; nell'atteggiamento degli angeli; nella disposizione dei drappeggi e nelle loro lumeggiature.

che, avvenuta la traslazione delle reliquie a Como, l'antico sacello, tratto dall'oblio, rifiorisse e, destinato a pieve, fosse fregiato delle sue pitture:

Fig. 40. — Milano, S. Ambrogio: affresco.

le quali, nel loro cattivo stato, ormai hanno valore soltanto per l'iconografia, non più per la storia dello stile.

Più chiare somiglianze sono tra gli affreschi di Galliano e alcuni frammenti di pitture conservate in quella parte della basilica ambrosiana che è anteriore alla ricostruzione avvenuta nel secolo XI: sul

grande arco che precede l'ultima campata della navatella di sinistra [1].

Entro due clipei azzurri circondati di una ghirlanda di foglie, stretta con fasce ingemmate, sono il busto di un giovane santo (fig. 39) [2] e quello di un vecchio tonsurato, insignito del pallio episcopale. Sotto i clipei si aprono grandi cespi d'acanto dai quali — come si vede ove la decorazione non è del tutto svanita — due cornucopie azzurre sorgevano a formare la cornice di riquadri figurati (fig. 40).

Gli elementi classicheggianti di tali ornati ci riconducono allo stesso stadio della ornamentazione che si trova nel fregio, classicheggiante, della chiesa di Galliano. E anche i busti dei due santi hanno grandi affinità con gli affreschi dell'epoca di Ariberto. Si osservino in essi i grandi occhi sbarrati, le bianche luci irradianti i visi come nelle figure dell'arcangelo Michele e di Geremia nell'abside di Galliano: il disegno è meno ampio, ma le somiglianze sono tali che non esitiamo ad attribuire anche gli affreschi ambrosiani al principio del secolo XI, e a giudicarli opera di artista prossimo al nobile decoratore che lavorò nella chiesa di Ariberto.

Ricomponendo omai insieme, piuttosto per qualità interne che nel loro succedersi cronologico, i monumenti della Pittura medioevale sin qui ritrovati nella Lombardia, si possono riunire in un gruppo gli affreschi dell'altare di Civate, dell'oratorio di S. Fedelino, dell'abside di Galliano e della navatella della basilica ambrosiana come quelli che appartengono ad una stessa elevata sfera d'arte e di cultura. Per qualche carattere alcuni di essi si ricongiungono alla florida arte carolingia, mentre per le qualità loro principali, per gli elementi sempre più complessi ch'essi adunano, preparano le forme stilistiche che si svolgeranno nella Pittura del secolo XII.

D'altra parte gli affreschi di S. Nazaro a Verona e quelli della chiesa di Münster nei Grigioni possono attribuirsi ad una sfera artistica inferiore, sebbene per qualche tratto essi pur giovino a esplicare le forme che appaiono nel primo gruppo di pitture. A tali dipinti conviene riunire gli affreschi della navata maggiore della chiesa di Galliano, eseguiti certamente dopo quelli dell'abside ma in un periodo non troppo

---

[1] È evidente il distacco di quell'arco dalla prima delle volte del sec. XI nella navatella di sinistra. Cfr. L. Beltrami, *La basilica ambrosiana* (*Ambrosiana*, op. cit.).

[2] Presso il busto si veggono avanzi di un'iscrizione [IO . . . | la cui forma paleografica indica un'età molto antica.

tardo del secolo XI, come si potrà dedurre dal raffronto con altre pitture del secolo XII. Persiste in essi l'umile e inculta maniera adoperata in parte degli affreschi della grotta veronese, il colore è disgregato, le forme sono trattate con facilità volgare. L'arte narrativa, nobile e corretta negli affreschi della leggenda di S. Vincenzo, si fa rozza e disordinata nella leggenda di S. Cristoforo, si dimostra tutta povera nelle composizioni delle scene della Genesi.

I fatti del nuovo e del vecchio Testamento, le leggende dei santi, formarono nella basilica di Galliano, già nobilitata dagli affreschi di Ariberto, una complessa e varia decorazione, quale doveva essere comune, come in altre parti d'Italia, anche nella Lombardia, pur nelle minori pievi rurali. Tale era quella della chiesa plebana di Agliate, in regione di Como, i cui avanzi furono guasti da un pessimo ridipintore [1].

Altri affreschi del battistero di Agliate riapparsi di sotto gli strappi della calce; e altri, ritrovati nella chiesa di S. Lorenzo di Mantova, possono essere riuniti anch'essi ai suddetti dipinti come opere di pittori del secolo XI, di scarsa cultura, poco partecipi del movimento più complesso ed elevato ch'era nell'Arte e ne preparava le forme future.

---

[1] Gli avanzi degli affreschi di Agliate, che per gli ornati rassomigliano assai a quelli della navata della chiesa di Galliano, dopo il restauro subito, non hanno altra importanza che del contenuto iconografico. Nella Creazione di Adamo, Cristo, barbato, impone la destra su Adamo che gli sta dinanzi ignudo: nel fondo, due edifici. Nella Creazione d'Eva, Cristo prende per mano la donna che sorge dal fianco di Adamo dormiente. Nell'Annunciazione l'angiolo è ad ali aperte, dinanzi alla Vergine che sta ritta in piedi presso uno sgabello munito d'un pulvino. I riquadri della Visitazione e della Natività, alla quale è pur unita la scena dell'annuncio ai pastori, sono molto frammentari.

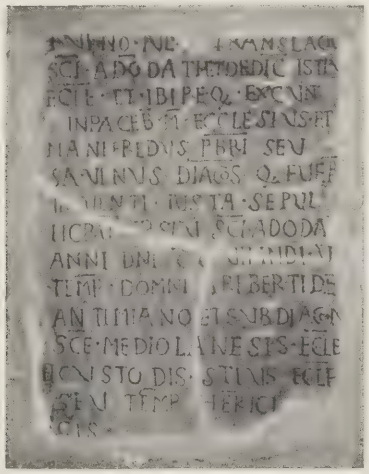


Fig. 41. — Cantù, chiesa parrocchiale: iscrizione dedicatoria della basilica di Ariberto.

Fig. 42. — S. Benedetto di Polirone, chiesa: mosaico del pavimento.

LA MINIATURA DAL SECOLO X AL XII

I MOSAICI DEI PAVIMENTI

La Miniatura in Italia dal secolo X al XII. — Manoscritti miniati nella Lombardia: mss. bobbiesi; mss. liturgici ambrosiani; mss. vari. Le bibbie atlantiche. — I mosaici dei pavimenti nell'età romanica. — Pavimenti istoriati di chiese lombarde.

Dal secolo X al XII nella Lombardia la Miniatura è più affine alle forme meno colte della Pittura che a quelle più disciplinate e complesse. Né in Lombardia soltanto, ma quasi per tutta Italia; sì che sarebbe vano il voler congetturare da essa quale sia stata la Pittura murale [1]. Di rado le condizioni della Pittura vi si riflettono esattamente, anche nei luoghi ove l'opera dei miniatori fu più continuata e fervorosa, anche nelle badie benedettine dell'Italia meridionale; e come nei libri liturgici delle chiese di Roma non si trovano che indizi insufficienti del rigoglioso fiorire dell'Arte negli affreschi e nei mosaici delle basiliche urbane [2], così non vi è nei codici lombardi nessuna miniatura

[1] Fra noi, in ogni tempo, la Pittura murale dovette prevalere su tutte le altre arti figurative, mentre oltralpe, ove essa era anche meno favorita dalle condizioni del clima, ebbe forse minore importanza e lasciò più campeggiare la Miniatura.

[2] Inutilmente cercammo a lungo nei manoscritti romani, eseguiti tra il secolo XI e il XIII, qualche traccia del mirabile divenire di stile che fu a Roma nella Pittura dagli affreschi della chiesa sotterranea di S. Clemente a quelli di P. Cavallini. Pei codici dell'Italia meridionale, alcuni dei quali corrispondono bene alle condizioni della Pittura, cfr. E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904, pag. 201 e segg.

che richiami alla mente lo stile dei nobili dipinti eseguiti per Ariberto da Intimiano.

Le miniature dei manoscritti italiani anteriori al secolo XIII molte volte sembrano opera piuttosto di calligrafi che di miniatori. Vi prevale una tecnica che per sé stessa rinuncia agli effetti ricercati dai pittori: al colorire pastoso, al modellare plasticamente, a rappresentare in modo naturalistico gli sfondi delle scene. Sulla pergamena, di solito non tinteggiata, cose e figure sono profilate con semplici contorni di penna, di rado colorite di acquerello, più raramente ancora modellate con qualche cenno delle luci.

Anche oltralpe si ritrova la stessa maniera [1], ma non prevalente così come tra noi; ché a Reichenau, a Treviri, a Ratisbona i miniatori emularono, ed incitarono anche, la Pittura adoperando i suoi stessi mezzi.

Ma sebbene rozza, quella tecnica ci ha pur lasciato opere importanti per l'ingenua, e quasi popolare, spontaneità che le impronta. Tali, per l'Italia meridionale, molte delle miniature del *Chronicon Vulturnense* ornato nel secolo XII da artefici di varia abilità e cultura [2]; per l'Italia settentrionale, le miniature di alcuni preziosi codici della Biblioteca capitolare d'Ivrea, eseguiti al tempo del vescovo Warmondo, sulla fine del secolo X o sul primo inizio del secolo susseguente, che debbono credersi prodotti in uno stesso *scriptorium*, nel quale non mancavano influssi dell'arte oltramontana, ma anche si erano costituiti dei caratteri tutti particolari [3].

Il messale donato da Warmondo alla cattedrale ch'egli aveva ricostrutta, è ricchissimo di miniature [4] e può dirsi esempio tipico di quella maniera. Talora vi sono rappresentazioni di un'iconografia complessa, chiesastica, dettata da sottili riflessioni sulle sacre scritture. Nella scena

---

[1] Il più bel monumento della maniera " lineare „ della quale parliamo dovette essere l' *Hortus deliciarum*: in esso l'influenza bizantina costituiva talora uno stile molto simile a quello dei miniatori italiani più bizantineggianti; cfr.: C. M. Engelhardt, *Hortus deliciarum*, Stuttgart, 1818; Straub-Keller, *Hortus del.*, Strassburg, 1901.

[2] P. Toesca, *Reliquie d' arte*, op. cit., pag. 76. Nulla ho da mutare nei risultati delle mie ricerche: v. A. Muñoz, *Le miniature del Chron. Vulturnense* (*Boll. dell'Ist. St. It.* XXX). — Singolarissimo documento di tale maniera nell'Italia meridionale tra il sec. XII e il XIII il poema di Pietro da Eboli; nell'Italia superiore, i manoscritti, rozzi ma caratteristici, della *Vita Mathildis* (Roma, Bibl. Vat.: cod. vat. lat. 4922; Lucca, Bibl. Gov.: cod. 2508).

[3] Sui codici di Warmondo (969-1001, 1002), cfr. Carta-Cipolla-Frati, *Atlante paleografico-artistico*. Torino, 1889, pag. 21 e segg.; L. Delisle, *Mémoire sur d'anciens Sacramentaires* (*Mém. de l'Inst. Nat. de France: Inscript. et B. Lettres*, XXXIII, n. 90); Ebner, *Geschichte d.* Missale romanum, pag. 52 e segg.; C. Contessa, *Un inventario della Bibl. Capit. di Ivrea* (*Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino*, XLIV).

[4] Bibl. capit.: cod. 86. — Che il codice sia stato donato da Warmondo, ed eseguito appunto per lui, risulta dalle iscrizioni a c. 1, dalla miniatura rappresentante il vescovo stesso, cinto il capo del nimbo quadrato, e da quella che rappresenta l'imperatore Ottone incoronato (c. 160 *v.*): " pro bene defenso Warmondo Caesar diadematis Otto „.

della Circoncisione di Cristo il fatto materiale non è indicato che dalla figura della Madonna la quale sta ritta, velata, col bambino in braccio, simile alle Madonne bizantine: è invece lumeggiato ciò che nell'antica e nella nuova Legge risponde a quel fatto, e da un lato, presso la Vergine, è figurato Abramo con il coltello del sacrificio, dall'altro il fonte battesimale. Talora il testo offre occasione al miniatore di vivaci rappresentazioni di scene della vita quotidiana: quali, a illustrare la liturgia dei morti, le miniature dell'agonia e delle esequie [1]. Ma il vario contenuto, sia esso derivato forse dalla dottrina del clero, o ricavato da osservazioni del vero, è esposto con la consueta tecnica, semplice, frettolosa: sul fondo della pergamena, non tinteggiata, le figure sono contornate a penna e tinte largamente di verde, di giallo, di rosso, senza accordi di colori, senza nessun rilievo di luci o di ombre.

Anche nella Lombardia, dal secolo X al XII, fu comune tale maniera di ornare i codici, adoperata ora da artefici sui quali ebbero qualche azione le forme più elette ch'erano nella Pittura, ora da rozzi calligrafi le cui opere sono del tutto informi; ma come in altre nostre regioni, l'attività dei miniatori, troppo saltuaria, non riuscì a costituirvi una tradizione artistica bene definita la quale abbia caratteri locali.

Nello stesso monastero di Bobbio, ove fiorì il trascrivere codici, la Miniatura sembra non essere stata esercitata in modo continuato, non ebbe quell'aspetto suo proprio che altri potrebbe supporre facile a formarsi in luogo così appartato, nel quale i vetusti codici irlandesi posseduti dai monaci avrebbero potuto offrire dei modelli singolarissimi [2].

Fra i codici bobbiesi fregiati di qualche ornamento, quelli dei primi secoli della badia non vanno distinti nella loro rozzezza dai codici di altri luoghi [3]. Nell'evo carolingio poi, e nel corso del secolo X, sebbene la scrittura vi abbia forme di vera bellezza le miniature raramente risentono della nobile arte oltramontana come in alcuni codici della Biblioteca di Torino (fig. 43) [4]. Rarissimo riflesso della miniatura germanica della fine

[1] Le miniature che illustrano le preghiere dei morti (cc. 191, 193, 198 v., 200 v., 201 v., 203 v., 205 v., 206 v.) sono documento di estrema importanza sia per la storia del costume sia per lo stile, ché rivelano una singolare osservazione del vero.

[2] Cfr. specialmente C. Cipolla, *Codici bobbiesi*, Milano, 1907, tavv. XXXIX-XLI.

[3] Cfr. e. g.: il ms. B, 159 sup. della Biblioteca ambrosiana nel quale le iniziali, zoomorfiche, hanno colorature rozze e stridule come nei peggiori mss. merovingici; v. *The Palaeographical Society*, II, 121.

[4] Cfr. C. Cipolla, *Codici bobbiesi*, tav. LII, LX, LXIII, LXXIV.

del secolo X sono in un messale bobbiese della Biblioteca ambrosiana (cod. D. 84 inf.)[1] le pagine purpuree inscritte d'oro, gli ornati delle iniziali e specialmente la Crocifissione (fig. 44).

Ma di solito, fuorché in tali casi singolari, le miniature eseguite nell'Italia superiore dal secolo X al XII, anche a Bobbio, e negli altri maggiori centri di cultura, pur nei manoscritti più accurati, mantengono una povera semplicità di tecnica e dipendono dall'umile maniera che abbiamo descritto. In un salterio ambrosiano della Biblioteca vaticana (cod. Vat. lat. 83), scritto fra il secolo X e XI con bella scrittura carolingia, gli ornati vermiformi di alcune iniziali accennano a qualche influenza degli intrecci bizzarri che ornano i codici irlandesi[2]; le figure sono profilate a penna, tinteggiate di colori a guazzo, stridenti, senza rilievo. Nel foglio che rappresenta, secondo l'iconografia tradizionale di tal soggetto, Davide seduto fra i cori, la miniatura è campita di verde, le vesti sono colorate di tinte acri, i visi sono imbrattati di colori diversi; né l'oro, profuso in varie parti, riesce a nascondere la rozza imperizia del colorire (fig. 45).

Fig. 43. — Torino, Bibl. nazionale: cod. F, IV, 12.

Fu certamente miniato in Lombardia sul principio del secolo XI, un salterio della Biblioteca di Monaco (Staatsbibl.: cod. lat. 343) che ha molte

[1] È attribuito al sec. XI dal Delisle, (*Mémoire*, op. cit., n. 112).

[2] Cfr.: Vattasso e Franchi de' Cavalieri, *Codices Vat. Latini*: cod. 83. — L'influenza degli antichi mss. irlandesi posseduti dalla badia di Bobbio si scorge anche in qualche altro codice: Cfr. C. Cipolla, *Codici bobbiesi*, tav. LX.

affinità con quello della Biblioteca vaticana [1]. Per la miniatura rappresentante Davide fra i cori l'artista prese anch'egli a modello un esemplare antico, ne ritrasse l'arcata che riquadra la scena, il seggio, la tunica del profeta ornata di *oculi*, e l'intiero schema della composizione (tav. IV). Anche gli ornati e le iniziali, composte di figure, dimostrano nel miniatore una cultura artistica non dispregevole; ma il disegno, pur nitido ed espressivo, è guasto dalle stridule tinte guazzose e disgregate fra di loro non meno che siano i colori nei più inculti affreschi di Verona e di Galliano (fig. 46 e 47).

Fig. 44. — Milano, Bibl. ambrosiana: cod. D, 84, inf.

Fra i manoscritti dell'Italia superiore, miniati con vario grado di rozzezza dal X al XII sec., è opportuno ricordarne soltanto alcuni di quelli che sono da attribuire con certezza alla regione lombarda.

Un libro di varie orazioni che è da credere sia stato scritto per l'arcivescovo Arnolfo (998-1018), predecessore di Ariberto da Intimiano, ha miniature delineate a penna, con colori a guazzo di azzurro, di giallo, di cremisi, di porpora, e con tocchi d'oro, le quali possono essere comparate a quelle nei coevi manoscritti di Warmondo d'Ivrea (fig. 48) [2].

Certi messali, ora conservati nella Biblioteca ambrosiana, possono dar

---

[1] Che il ms. provenga dalla Lombardia appare dalle molte note censuarie del sec. XI, inscritte a c. 1, nelle quali ricorrono nomi di piccoli luoghi dei dintorni di Milano: " ambezago, cavanaco, caponago, concorezo, arculi, belusco, ronco, uximate, calugate . . . . ".

[2] *Burlington F. A. Club; Exhibition of illuminated Mss.*, Londra, 1908, pag. 4. — Il ms., già posseduto in parte da Carlo Emanuele III re di Sardegna, appartiene ora al sig. C. W. Dyson Perrins. Non abbiamo ancora avuto occasione di studiarlo direttamente.

saggio della povertà d'illustrazione nei libri liturgici delle pievi rurali. Nel più antico di essi (cod. A. 24 inf. bis), forse ancora del secolo IX, proveniente dalla chiesa di Biasca nel Canton Ticino, non vi sono che iniziali, rozze, incomposte, tinteggiate malamente a penna; in quello, del principio del secolo XI, già della chiesa di Lodrino (cod. A. 24 inf.), si trovano iniziali disegnate da artisti di varia abilità, e di fronte al canone è rozzamente delineato il crocifisso tra la Vergine e il Battista mentre sono disegnate con maggior correttezza, e non senza qualche traccia di influsso bizantino, le figure dei donatori del codice (figura 49) [1]. Nel terzo messale ambrosiano (cod. D. 87 sup.), che appartenne alla chiesa di S. Vittore di Bedero in Val Travaglia, e spetta ad epoca alquanto più recente di quello di Lodrino, l'influenza bizantina nella rappresentazione del crocifisso è maggiore, e si manifesta anche nelle due protome d'angioli che appaiono al di sopra della croce, ma l'esecuzione è trascurata, informe.

Fig. 45. — Roma, Bibl. vaticana: cod. vat. lat. 83.

Nel corso del secolo XII i manoscritti miniati nella Lombardia risentono delle fiorenti condizioni della Pittura soltanto per una maggiore fermezza del disegno e per il migliorarsi del colore, accogliendo sovente anche più l'azione della diffusa influenza bizantina.

In un grande volume di vario contenuto, composto per la cattedrale

[1] Cfr. L. Delisle, *Mémoire*, op. cit., n. 72; Ebner, *Gesch. d. Missale*, op. cit., pag. 71. Come il precedente questo ms. contiene non l'intiero messale ma soltanto le orazioni da recitare nella messa; è un sacramentario. Nella miniatura della Crocifissione (c. 182 v.) le figure dei due offerenti sembrano essere tracciate da mano più sicura.

Tav. IV. — Monaco, Staatsbibl.: cod lat. 343.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

di Piacenza circa l'anno 1146 [1], le iniziali sono miniate sottilmente, con racemi multicolori su fondi tinteggiati o dorati, ma nelle illustrazioni figurate è la maniera consueta: profili a penna, tinte guazzose e vivaci, senza studio di rilievo; qualche accenno all'iconografia bizantina, nella serie delle miniature delle maggiori feste dell'anno; più frequenti le composizioni di un'ingenua libertà, tali da rammentare anche le miniature del messale di Warmondo d'Ivrea.

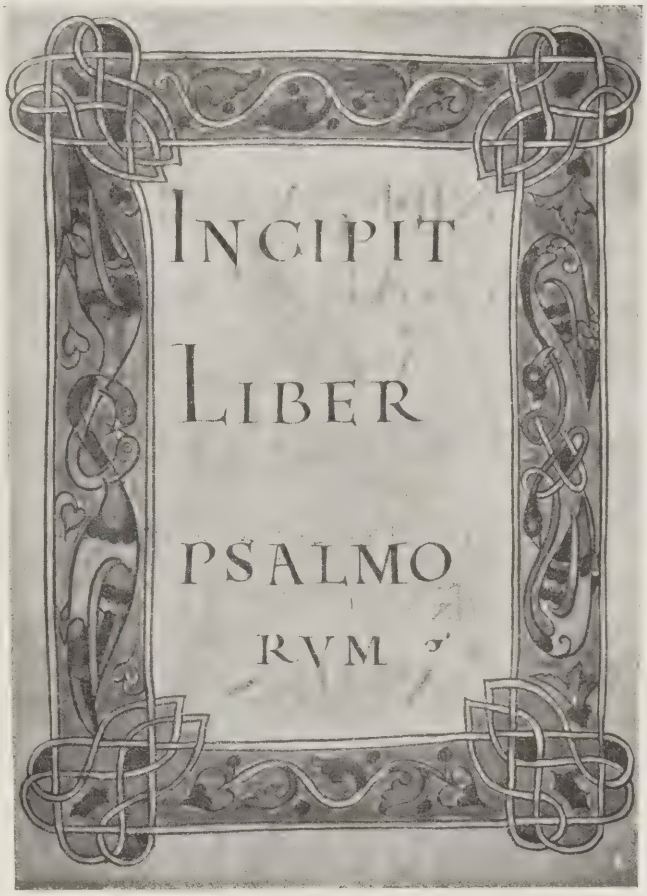


Fig. 46. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 343.

Un salterio della badia di Polirone, ora nella Biblioteca civica di Mantova, ha illustrazioni di singolare importanza iconografica, in alcune delle quali si afferma chiaramente il consueto stile, nel tratteggiare calligrafico delle figure, nel colorito; in altre — nelle due maggiori, rappresentanti Davide fra i musici (fig. 50), e il trasporto dell'Arca — è un'insolita ricchezza di tinte e di lumeggiature; in altre s'intravede che il miniatore intende ad imitare, con procedimenti più pittorici, un esemplare bizantino: raro codice che ci palesa la varia attività artistica ch'era nella famosa badia (fig. 51) [2].

Saltuariamente, e in modo che non dànno indizio d'una corrente artistica costante, si trovano miniature di fattura più accurata e di stile più complesso in altri codici dei quali giova ricordare soltanto i più importanti.

[1] Bibl. capitolare, cod. 65. — A. Venturi, *Storia*, III, pag. 453. Ricaviamo la data del 1146 dalla più antica nota dell'obituario contenuto nel volume.

[2] A. Venturi, *Storia*, III, pag. 448; R. Bellodi, *Il monastero di S. Benedetto in Polirone* Mantova, 1905.

Un manoscritto dell'Archivio della basilica ambrosiana di Milano ha qualche iniziale imitata da modelli bizantini. In altro, della stessa raccolta, una miniatura rappresentante S. Ambrogio è tracciata nella solita maniera calligrafica, ma colorita con una varietà di tinte che tende a modellare le forme (fig. 52) [1]. Una grande bibbia, della Biblioteca ambrosiana (cod. B. 48 inf.), eseguita forse per la chiesa milanese [2], è ornata d'una composizione grandiosa quasi fosse ricavata da pittura murale: il Cristo vi troneggia tra i simboli degli Evangelisti, venerato da due devoti,

Fig. 47. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 343.

dalla Madonna e dal Battista atteggiati secondo lo schema della δέησις. E il disegno, soprattutto nella nobile figura del Redentore, dimostra una

---

[1] Il primo ms. contiene i *Moralia* di S. Gregorio; il secondo, in due volumi, le opere di S. Ambrogio: entrambi sono senza segnatura. Nel ms. delle opere di S. Ambrogio la miniatura (fig. 52) rappresenta prostrato ai piedi del santo il canonico Martino che fu preposto della basilica ambrosiana a mezzo il secolo XII.

[2] Nel frontespizio si afferma che la bibbia è secondo il rito ambrosiano; ma non sappiamo per quali argomenti. Possono unirsi alla bibbia, per correttezza di forme e per influenza bizantina, un messale della Basilica ambrosiana (sec. XI-XII), e un altro della Bibl. capitolare di Novara (cod. LIV) nel quale un'iniziale figurata ripete una composizione ch'è pure nel precedente (fig. 54), e la crocifissione è fortemente improntata all'arte bizantina (cfr. Carta-Cipolla-Frati, *Atlante paleografico*, op. cit., pag. 28); un terzo della Bibl. ambrosiana (cod. T. 120 sup.), e infine, un altro messale della Bibl. capitolare di Piacenza (cod. 42), della seconda metà del sec. XII, ove in una miniatura il Cristo troneggiante sull'oltremare è vivamente colorato d'oro e d'argento nelle vesti (fig. 55).

larga influenza dell'arte bizantina sul miniatore, che stimiamo operasse nel secolo XII (fig. 53).

Ma notevole sopra ogni altro documento del riflettersi delle forme dominanti nella Pittura anche su opere eseguite col semplice stile del quale abbiamo raccolto alcuni esempi, è il rotulo membranaceo della Biblioteca capitolare di Vercelli [1] nel quale, sul principio del secolo XIII, furono ritratte le pitture che ornavano la chiesa di S. Eusebio in quella

Fig. 48. — Londra, Bibl. del sig. Dyson Perrins: messale.

città. In quei disegni delineati leggermente di penna, senza colori, la facile spontaneità propria a siffatta maniera va congiunta con una correttezza di forme quale è nelle opere più inspirate all'arte bizantina, quale era probabilmente nei dipinti copiati dal disegnatore.

Giova infine non trascurare in questa parziale enumerazione di manoscritti lombardi le miniature del Martirologio di Adone, [2] scritto l'anno

[1] C. Cipolla, *La pergamena rappresentante le antiche pitture della bas. di S. Eusebio* (*Miscell. di St. patria*, XXX, Torino, 1901).

[2] F. Novati, *Descrizione del Martirologio di Adone* (*Arch. st. lombardo*, 1876, XII, pag. 514 e segg.).

1180 per la cattedrale di Cremona, rappresentanti le figure dei mesi; nelle quali il disegno tortuoso e la maniera del colorire sono segni precoci, sebbene appena sensibili, del nuovo stile gotico (fig. 56).

Si volle attribuire alla Lombardia anche un numeroso gruppo di manoscritti che sono uniti insieme da molti caratteri comuni: bibbie in formato atlantico, vergate in doppia colonna di grande scrittura del XI e del XII secolo, ornate con iniziali di forma particolare per i loro lacunari variopinti e pei fogliami, talora fregiate anche di miniature figurate [1]; ma non troviamo modo di accertare che la loro origine sia lombarda.

Fig. 49. — Milano, Bibl. ambrosiana: cod. A. 24 inf.

Vi è tuttavia ragione di credere che gli enormi volumi siano stati scritti e miniati tutti in una medesima regione: la quale, per ora, non si può determinare con sicurezza sebbene vi sia a sospettare che fosse nell'Italia centrale. Il colorito grossolano delle miniature di molte di quelle bibbie rammenta infatti quello dei dipinti delle chiese di S. Paolo presso Spoleto e di S. Elia di Nepi; e nel raffronto è pur da osservare una particolarità curiosa [2]: sia i miniatori dei volumi atlantici che i

---

[1] S. Berger, *Histoire de la Vulgate*, Paris, 1893, pag. 137 e segg. Il Berger trasse motivo alla classificazione delle bibbie soprattutto dall'esame del testo. Avendo riguardo alle miniature, si possono riunire al gruppo ch'egli credette di origine milanese, anche altri volumi atlantici: 1) Parma, R. Bibl.: cod. 386; cfr. Carta-Cipolla-Frati, *Atlante paleografico*, op. cit., pag. 29. 2) Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 13001: Bibbia donata da Enrico IV al monastero di Hirsau (fig. 57). — 3) Roma, Bibl. Vat.: cod. vat. lat. 10405. Bibbia proveniente da Todi. 4) Milano, Arch. di S. Ambrogio: Bibbia. 5) Milano, Bibl. Ambr.: cod. B. 47 inf. 6) Genova, Bibl. Civica: Bibbia (sec. XII).

Di tipo assai più sviluppato è la bibbia della Bibl. di Perugia (cod. L. 59), che si può assegnare al principio del sec. XIII; ma ancora la forma di alcune sue iniziali corrisponde agli ornati del suddetto gruppo.

[2] Cfr. tale particolare nella bibbia tubertina (Cod. vat. lat. 10405) e in quella della Bibl. di Parma, che proviene probabilmente dall'Italia centrale.

pittori di quelli affreschi cadano nello stesso strano e volgare errore colorando di tinte diverse in diverse parti i manti delle figure quasi che non si trattasse di un solo indumento.

Differisce da quei volumi, per fattura e per ornati, una bibbia atlantica della Biblioteca ambrosiana (cod. B. 27 inf.) nella quale il testo è commentato con molta agilità in leggieri disegni, avvivati talvolta di qualche tinteggiatura. [1] La precisione del disegnare può compararvisi a quella dei migliori codici ornati nell'Italia meridionale durante il XII secolo, ma non si può escludere ch' essa potesse essere posseduta anche da un artista dell'Italia superiore, ove i disegni del rotulo della cattedrale di Vercelli, e le miniature nelle quali si scorgono più chiari segni della influenza bizantina, potrebbero essere invocate a confronto.

Fig. 50 — Mantova, Bibl. civica: cod. C, III, 20.

Anche nella Pittura murale si hanno tracce della tecnica che prevaleva nella Miniatura, sia in lavori di decorazione [2] sia in quelli eseguiti più trascuratamente. Nella basilica ambrosiana, nel pilastro a sinistra dell'altare maggiore è dipinta su rozzo intonaco bianco una figura creduta di un'antica diaconessa, la quale non è, per vero dire, che l'effigie d'un chierico, tonsurato, vestito di tunica, in atto di portare un panno, forse un velo liturgico. Grossi contorni bruni profilano la figura, ch'è modellata

[1] Il ms. può attribuirsi alla fine del sec. XII: esso va distinto dalle altre bibbie anche per il genere degli ornati.

[2] Anche a Susa nella base del campanile di S. Giusto, del sec. XI (T. Rivoira, *Origini*, pag. 228), che sembra racchiudere avanzi d'una più antica costruzione, le pareti hanno tracce di *vela* dipinti con figure di cavalieri profilate semplicemente di nero.

soltanto con qualche leggiera ombreggiatura: e nella povertà della tecnica, ma pur nel brioso aspetto del viso, vi si riconosce una maniera simile a quella che è comune nelle miniature (fig. 58).

Più si esplicava intanto quello stile in altro genere di decorazioni,

Fig. 51. — Mantova, Bibl. civica: cod. C, III, 20.

che non si potrebbe disgiungere dalla Pittura: nei mosaici dei pavimenti.

Era il tempo in cui la vita civile rifiorente per ogni plaga d'Italia materiava ed esternava la propria forza e il proprio carattere, già sin d'allora vari di regione in regione, nelle cattedrali che sorgevano nelle città, nelle pievi che popolavano le campagne. E la Lombardia innalzava

mirabili costruzioni, dalle auguste basiliche di Milano, di Como, di Pavia, alle cattedrali di Cremona, di Piacenza, alle minori chiese della pianura padana, per opera di artefici che apprestavano forse i princìpi fecondi di nuove forme d'architettura. Allora, dopo secoli, anche la Scultura riacquistava fra noi la dimenticata virtù di plasmare le cose, ascendendo per intimo sforzo, non senza qualche impulso esteriore; e nella regione

Fig. 52. — Milano, Archivio di S. Ambrogio: Opere di S. Ambrogio.

circumpadana, dalle rudi decorazioni delle chiese di Milano e di Pavia, mercé Wiligelmo, Nicolao e i maestri che uscivano dal bacino del lago di Como, giungeva all'austero e possente naturalismo di Benedetto Antelami.

Sulle facciate delle cattedrali gli scultori raffigurarono i profeti, le storie della Genesi, le vite dei santi patroni, lo zodiaco e le opere dei mesi, la varia fortuna umana; fecero cenno di leggende eroiche, di apologhi morali: l'arte loro trasse materia dalla cultura e dalle credenze più

diffuse e la espose agli sguardi di tutti. Nell'interno, l'arte espresse, in forma non meno semplice, al popolo prosternato le stesse cose familiari, o gli insegnamenti che la cultura più elevata imbandiva alle turbe: il pavimento, che Siccardo di Cremona disse immagine del volgo, il quale sostenta la chiesa [1], fu tutto istoriato di variate figure.

Ancora per tutta l'Italia superiore restano avanzi di pavimenti di chiese lavorati a mosaico; ve ne sono nelle Romagne e nelle Marche, se ne ritrovano anche nell'estremo lembo meridionale d'Italia [2], sì che non si può attribuirne l'uso specialmente alla Lombardia, sebbene essa ne abbia alcuni dei più importanti.

Fig. 53. — Milano, Bibl. Ambrosiana: cod. B. 48 inf.

Composti di tessere marmoree bianche e nere, talvolta avvivati anche di marmi d'altri colori, essi coprivano per lo più il presbiterio, talora tutta l'area della chiesa, quasi preziosi tappeti, con loro varie figurazioni e con gli ornati che li riquadravano. Vi erano espressi raramente dei soggetti biblici o delle semplici scene di genere: più frequenti le figurazioni ricavate da nozioni diffuse — detriti di mitologia, favole, leggende cavalleresche, notizie di geografia e di cosmologia —: comuni le rappresentazioni riguardanti più strettamente la vita quotidiana o i concetti

[1] Sicardi *Mitrale* (*Patr. lat.* CCXIII, 40 e segg.): " pavimentum, quod pedibus calcatur, vulgus est, cuius laboribus Ecclesia sustentatur ".

[2] Cfr. E. Aus'm Werth, *Der Mosaikboden in St. Gereon zu Cöln*, Bonn, 1873; E. Müntz, *Etudes iconographiques*, Paris, 1887; A. Venturi, *Storia*, III, 421 e segg.; E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie meridionale*, op. cit., pag. 483 e segg.

morali — l'Anno, l'avvicendarsi dei mesi, i Vizi e le Virtù, le arti. Semplici contorni per lo più vi delineano le forme, come nelle miniature: e non hanno essi la fermezza di segno e i canoni stilistici che si trovano nella Pittura murale, anzi sovente una rapidità sommaria così che i visi vi si deformano, i movimenti vi appaiono disordinati e vi s'intravede un certo spirito incolto, popolare, qual'è nelle miniature.

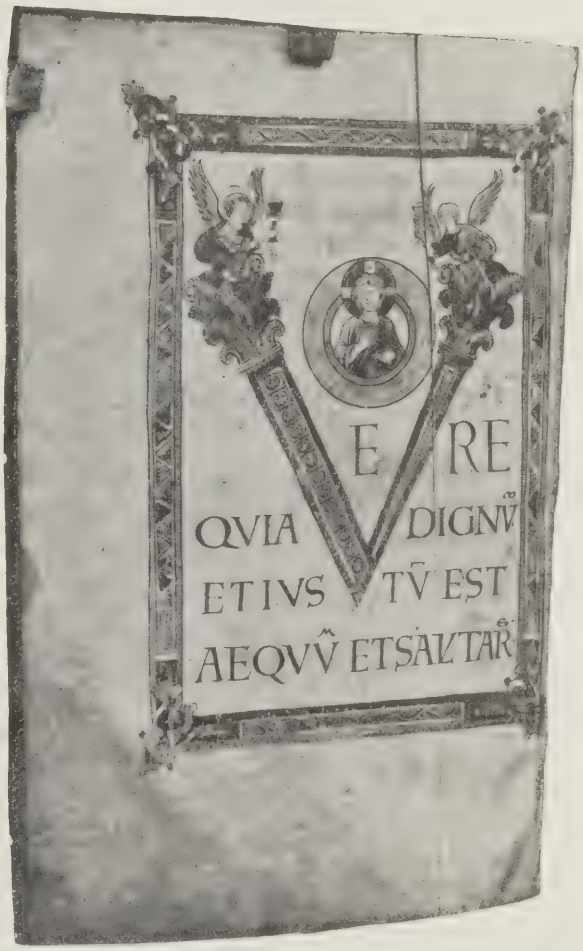


Fig. 54. — Novara, Bibl. capitolare: cod. LIV.

Conviene confessare che, per tale loro stile, è difficile assai distribuire i mosaici dei pavimenti in una sicura successione cronologica, e anche, molte volte, determinarne la data entro limiti molto ristretti del XI e XII secolo. A ciò scarso aiuto può venire dall'esame delle forme epigrafiche nelle iscrizioni che sovente si trovano nei mosaici, perché esse offrono criteri di giudizio non meno incerti di quelli forniti dallo stile. Nei frammenti del pavimento del duomo di Ivrea le Arti liberali sono tracciate con una spontaneità di disegno che li rende simili alle miniature dei manoscritti del vescovo Warmondo: essi potrebbero perciò risalire all'epoca della ricostruzione di quel duomo, tra il secolo X e XI. Più complessi per tecnica, e più recenti, i mosaici del duomo di Acqui [1] ove sono rappresentati il volo d'Icaro, forse, e curiose scene di ge-

[1] F. Patetta, *Studi storici e note sopra alcune iscrizioni medioevali* (*Mem. della R. Acc. di Sc. Lett. ed Arti di Modena*, 1909, pag. 247 e segg.). — La data del 1067 inscritta nel pavimento si riferisce alla consacrazione del duomo di Acqui, ma è probabile che il mosaico sia stato eseguito in tempo non molto posteriore a quell'anno.

nere segnate con grande vivacità; anche meno antichi quelli ritrovati presso il duomo di Torino con figurazioni della Fortuna, dell'oceano, dei Venti, riunite in armonioso complesso decorativo [1], e gli altri, di varia

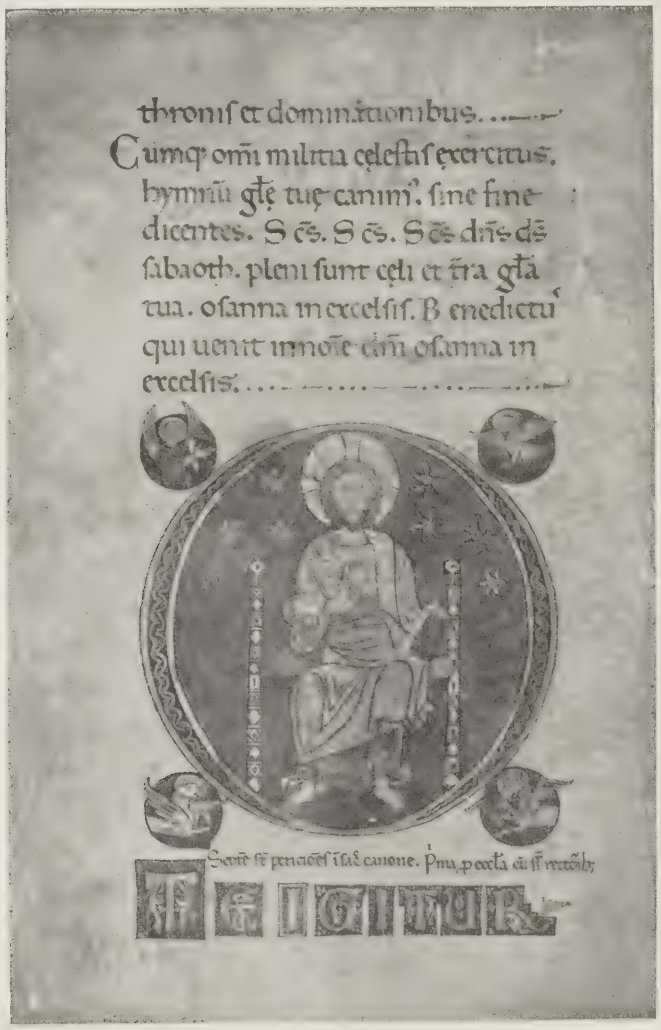


Fig. 55. — Piacenza, Bibl. capitolare: cod. 42.

epoca, nella cattedrale di Aosta [2] ove sono i Fiumi del Paradiso, animali, mostri diversi, e l'Anno troneggia fra le figure dei mesi improntate con

[1] P. Toesca, *Vicende di un'antica chiesa di Torino* (*Bull. d'Arte*, 1910, I e segg.).

[2] Giustamente i mosaici di Aosta furono assegnati all'età romanica da Aus'm Werth e dal Venturi; i quali tuttavia non osservarono come essi appartengano a due epoche distinte e come la parte più rozza — con figurazioni dei Fiumi e di animali fantastici — sia la più recente: cfr. P. Toesca, *Aosta* (*Catalogo generale delle cose d'arte e d'antichità del Regno d'Italia*, Roma, 1911).

l'ingenua e fresca osservazione del vero che esse hanno nelle miniature dei codici e nelle sculture delle cattedrali romaniche (fig. 59). Vari per loro epoca sono i mosaici delle chiese emiliane, da assegnare al secolo XI e XII, nei quali ricorrono gli stessi elementi iconografici che nei mosaici del Piemonte: le figure dell'Anno, dei mesi, immagini di mostri, scene di genere ed anche rappresentazioni tratte da leggende [1].

Forme, contenuto, età non diversi hanno i mosaici dei pavimenti della regione lombarda.

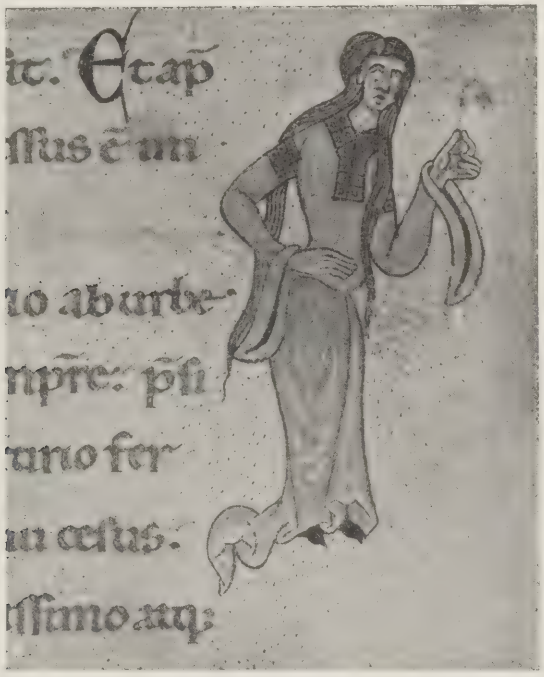


Fig. 56. — Cremona, Bibl. capitolare: cod. di Adone.

A Milano, nella chiesa di S. Salvatore in Xenodochio sorta presso un ospizio di trovatelli fondato dal prete Dateo nel secolo VIII — glorioso raggio di umanità nell'epoca oscura — era un mosaico rappresentante il battesimo di un fanciullo, persone che distribuivano elemosine, un maestro che insegnava a leggere; e un'iscrizione commentava:

sancte memento deus quod condidit iste datheus
hanc aulam miseris auxilium pueris [2].

[1] Coi più noti mosaici di Piacenza, nella chiesa di S. Savino, ricordiamo il piccolo frammento, ritrovato nella chiesa di S. Eufemia, rappresentante un cavaliere che assalta un drago.

[2] Per la forma dei versi e per l'iconografia, crediamo che il Giulini (*Memorie*, I, 50-51) abbia assegnato a buon diritto quei mosaici, ora perduti, all'evo romanico.

rappresentarono storie di Abramo e di Giona con disegno e fattura trascurata, con ingenua iconografia nella quale pur si sentono risonanze ora di più antiche, ora di più culte figurazioni; e unirono alle scene bibliche immagini di " monstra ", di giocolieri, di lottatori, attingendo alle credenze o alle predilezioni della cultura più divulgata (fig. 60) [1].

Più corretto nella fattura, più elevato anche nel contenuto iconogra-

Fig. 59. — Aosta, cattedrale: mosaico di pavimento.

fico, è il mosaico della chiesa di San Benedetto di Polirone recante la data del 1151, con figure delle Virtù tracciate in sobrio e preciso disegno quale nelle miniature di codici polironiani, con ornati di meandri, con dischi figurati di mostri e inspirati probabilmente alle decorazioni delle preziose stoffe lavorate a *oculi* che dall'Oriente e dall'Italia meridionale i commerci diffondevano per tutto e gli antichi inventari sovente ricordano conservate nei tesori delle chiese (fig. 42) [2]. L'imitazione di

[1] Nei mosaici di Casale il colore è più vario che nei precedenti: le carni di alcune figure sono di tessere rosse e gialle; alcuni particolari di tessere rosse.

[2] Aus'm Werth, op. cit., pag. 15.

simili modelli appare anche in parte dei mosaici di Pieve Terzaghi che possono essere attribuiti anch'essi all'età romanica [1], ed in quelli di Acquanegra sul Chiese.

Per caratteri tecnici e iconografici hanno affinità tra loro i pavimenti istoriati di Cremona e di Pavia.

Il mosaico del " camposanto " di Cremona appartenne forse ad un edificio anteriore alla ricostruzione della cattedrale, del principio del XII secolo; non può tuttavia riferirsi ad epoca diversa da quella degli altri mosaici perché i suoi ornati e, in parte, le sue figurazioni — meandri, mostri, un tappeto a dischi annodati come in stoffe orientali — non sono

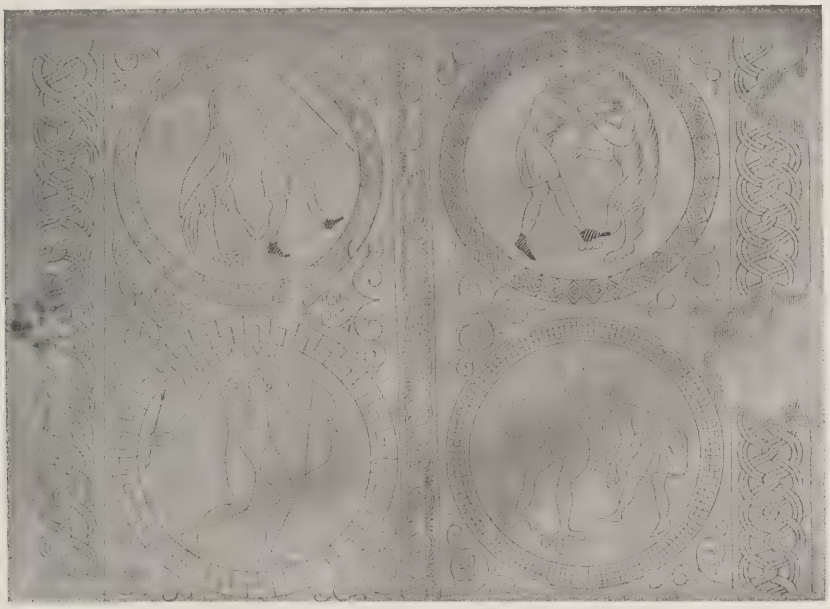


Fig. 60. — Casale Monferrato, S. Evasio: mosaico di pavimento.

dissimili dalle consuete. Ma la fattura vi è più complessa che altrove: il mosaicista vi adopera una policromia assai ricca. Fra altro, lo strano CENTAVRVS che lotta contro un demone, è segnato di contorni neri sottolineati di giallo, ha colorate di giallo e di nero le gambe. Né meno si differenziano dagli altri i mosaici di Cremona per alcune loro figurazioni, che discendono da fonti antiche: entro un riquadro, due giovani [CRVDELITAS — IMPIETAS] si trafiggono l'un l'altro, mentre un'eroina [FIDES]

[1] AUS'M WERTH, op. cit., tav. VII.

A Vercelli, il pavimento di S. Maria Maggiore fu istoriato con scene bibliche, con la figura di Davide fra i musici; vi si vedeva, con la scritta: AD RIDENDVM, il funerale della volpe, finta morta, celebrato dalle gal-

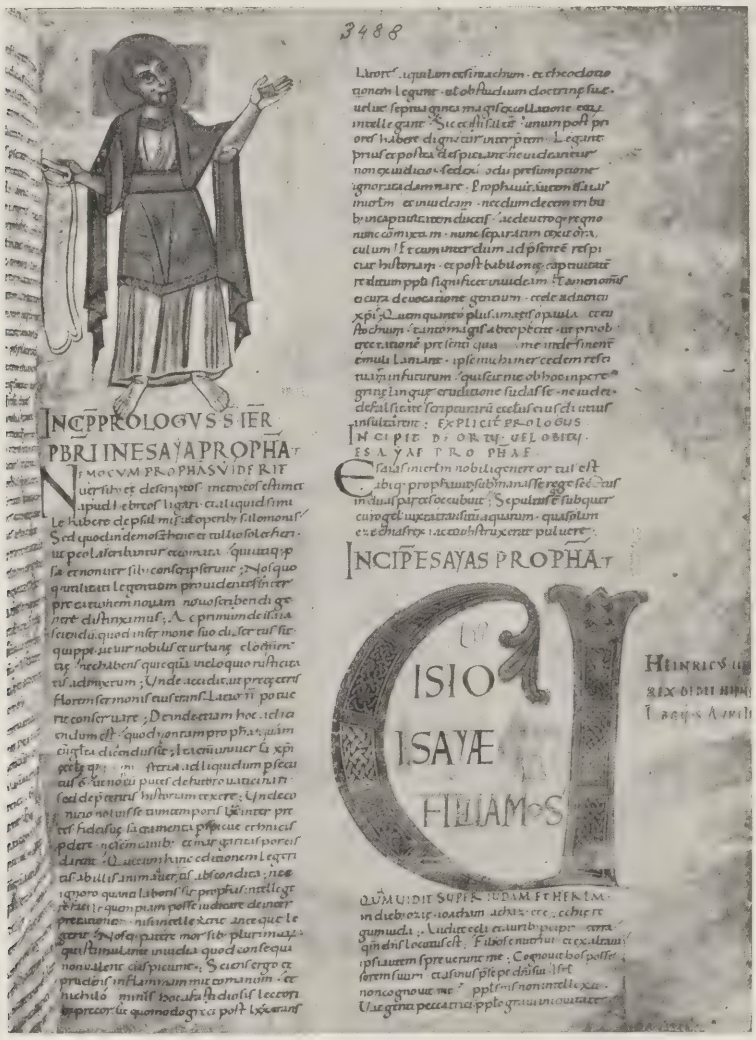


Fig. 57. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 13001.

line [1]. Ancora nella cattedrale di Novara il presbiterio è ornato di un vasto mosaico nel quale è riunita una varia materia iconografica: il Pec-

[1] È perduto il mosaico rappresentante David e i cori; molti frammenti di altre composizioni si trovano murati nell'atrio d'una casa di Vercelli; altri giacciono, ancora scomposti, in un'arca del chiostro di S. Andrea. Lo stile non dà ragione di contestare (A. VENTURI, *Storia*, III, 433) la data del 1040: cfr. G. COLOMBO, *Docum. e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883, pag. 14.

cato originale nel Paradiso, figurato coi quattro Fiumi; i Venti; i simboli degli evangelisti tra ornati che riquadrano organicamente la decorazione, con meandri nei quali — come nella Pittura murale — sono intercalati

Fig. 58. — Milano, S. Ambrogio: affresco.

immagini di animali diversi, con dischi segmentati, con racemi la forma delle cui foglie è indizio che il mosaicista conobbe le forme ornamentali bizantine [1]. Nella chiesa di Sant'Evasio a Casale Monferrato i mosaicisti

[1] I mosaici di Novara sono fra i più rozzi nel disegno delle figure: conviene distinguere in essi le parti recentissime dalle antiche.

uccide con l'asta la DISCORDIA, ed appar coronata di diadema giallo distinto con dischi di porfido e di serpentino, vestita di lunga tunica grigia orlata di fascia ingemmata (fig. 64).

Ricco di colori diversi era pure il pavimento della chiesa cremonese di S. Agata [1]; e anche a Pavia fu adoperata una varia policromia nel mosaico di S. Pietro in ciel d'oro, ch'è rozzissimo di forme e d'ornati, e in quello di S. Michele ove è figurato Teseo che uccide il Minotauro, Davide e Golia, l'Anno seduto in trono, vestito di tunica rosea e di clamide azzurra, tra le personificazioni dei mesi (fig. 61) [2].

Fig. 61. — Pavia, S. Michele: mosaico di pavimento.

Nei frammenti del grandioso pavimento della chiesa pavese di Santa Maria del Popolo non soltanto il colorito gareggiava di ricchezza con quella del mosaico di Cremona ma le rappresentazioni della lotta dei Vizi e delle Virtù s'inspiravano anch'esse alla *Psychomachia* di Prudenzio [3].

---

[1] I frammenti del mosaico di S. Agata — ornati a meandro — sono ora nel Museo di Cremona.

[2] I. CIAMPINI, *Vetera Monimenta*, Roma, 1699, II, 3 e segg.; C. DALL'ACQUA, *La basilica di S. Michele*, Pavia, 1875; C. BRAMBILLA, *La basilica di S. Michele*, Pavia, 1876, pag. 42 e segg. Per il pavimento di S. Pietro in ciel d'oro cfr. *Arte it. decorativa e ind.*, 1895. Secondo il CIPOLLA (*Il velo di Classe* in *Gallerie Naz. It.*, III, 240) le date dei mosaici di Pavia e di Casale oscillano, per caratteri paleografici, tra il X e l'XI sec.

[3] C. BRAMBILLA, *La basilica di S. Maria del Popolo e il suo mosaico*, Pavia, 1876.

A tale serie di pavimenti si è aggiunto testé, per fortuita scoperta, un altro vasto mosaico che decorava il termine della navata maggiore della chiesa di S. Colombano di Bobbio assai più bassa, un tempo, della attuale. Frammentario e lacunoso, è diviso in più zone istoriate, fregiato dei consueti ornati di meandri e di dentellature. Vi erano figurati in doppio ordine i mesi dell'anno insieme coi loro segni zodiacali [1]; vi si veggono anche delle figurazioni fantastiche, un centauro che combatte la chimera, un essere mostruoso [LEMNAS] che assale un drago (fig. 62). La maggior parte del mosaico è occupata da alcune storie tratte dal Libro dei Maccabei, le quali sono eseguite con singolare varietà di tinte e di

Fig. 62. — Bobbio, S. Colombano: mosaico di pavimento.

particolari [2]: i cavalli, di diverso colore, hanno anche delle gualdrappe variegate; i guerrieri, muniti di armature varie, con elmi multicolori e

[1] Dei Mesi, ch'erano figurati sotto una serie di arcate, non è conservata che la figura dell'Agosto con la Vergine, del vicino Novembre col Sagittario, e un tratto del Gennaio. Non sappiamo trovar ragione dell'apparente disordine in cui son disposte le figure.

[2] Le scene bibliche occupano tutta una zona del mosaico, e si estendono anche per metà della zona soprastante a quella. Nel mezzo della zona principale è una città munita di mura e di torri [ANTIOCHIA] dentro la quale stanno alcuni saettatori mentre altri armati escono in gruppo a difendere le porte dai nemici [PAGANI] che muovono all'assalto coi cavalieri e con un elefante. Ad un estremo della stessa zona è figurato Antioco [ANTIOCHVS REX] sotto un padiglione; all'altro estremo sta una figura seduta, forse Matatia, in atto di parlare a cinque armati: ma di tali parti, che furono scoperte nel 1911, non ho conoscenza diretta. Nella zona superiore i cavalieri di Giuda [IVDAS MACHABEVS] inseguono quelli di Gorgia [GORCIAS] che riparano, fuggendo, entro una città.

scudi adorni, sono profilati di nero nei loro visi, ma tinteggiati di carnicino, avvivato anche di qualche tessera di scarlatto, sulle guance (fig. 63).

Per la vivacità del suo colorito il mosaico di Bobbio è da riunire coi mosaici di Cremona e di Pavia, ma li supera, sebbene non possa essere assegnato ad epoca diversa dalla loro. Anch'esso dimostra lo stesso

Fig. 63. — Bobbio, S. Colombano: i difensori di Antiochia.

stile spontaneo, quasi incolto, degli altri mosaici, composti or con tecnica più semplice, ora con studio più accurato dei colori, ch'era il più comune anche nelle miniature dei manoscritti [3].

[3] Ricordiamo in questo luogo, a mo' di aggiunta, alcuni importanti manoscritti della biblioteca Capitolare di Vercelli di probabile origine lombarda (cfr. R. Pastè, *Rito Eusebiano* nell'*Archivio vercellese*

di Storia ed Arte, 1909; Id., *Manoscritti miniati della Bibl. Capitolare* nell'*Archivio* cit., 1910). — Il cod. CLXV è singolare per l'iconografia e per lo stile dei disegni delle sue prime quattro carte. I quali si possono attribuire al secolo X-XI, ma sembrano derivati, per la loro ampia maniera, da un esemplare assai più antico, soprattutto nelle figure dei SS. Pietro e Paolo (cc. 2) e del Cristo, ch'è seduto fra due angioli, Elena e Costantino (cc. 4). — Il cod. LXII del secolo XI-XII, è anch'esso ornato di disegni a penna, con qualche tinteggiatura; e in alcune parti (cc. 22 verso) dimostra, negli atteggiamenti contorti delle figure, l'influsso di un esemplare carolingio. — Il cod. CXXXVI della fine del secolo XII, è fortemente bizantineggiante nel disegno della Crocifissione. — Non potemmo esaminare il cod. CXLVII.

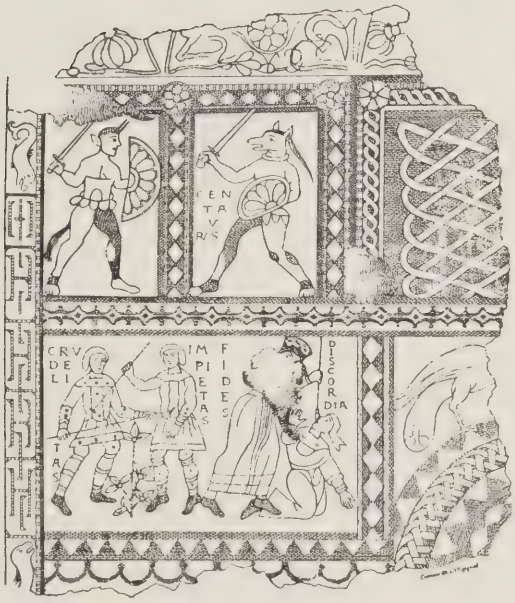


Fig. 64. — Cremona, cattedrale: mosaico di pavimento.

Fig. 65. — Milano, S. Ambrogio: mosaico dell'abside.

MONUMENTI DELLA PITTURA NEL SECOLO XII

Svolgersi dello stile fra il secolo XI e il XII: avanzi di affreschi in S. Giorgio di Como, in S. Michele di Oleggio, in S. Carlo di Prugiasco. — Gli affreschi della chiesa di S. Pietro al monte di Civate. — L'influenza bizantina sulla Pittura nella Lombardia: iconi della Madonna; dipinti vari; il mosaico dell'abside della basilica ambrosiana.

Rare e dimenticate reliquie di affreschi si possono riunire a indizio di una continua attività dei pittori nella Lombardia durante i due primi secoli del nuovo millennio; e valgono a congiungere insieme, sia pur tenuemente, i grandi monumenti che il tempo ha risparmiato soltanto a lunghi intervalli gli uni dagli altri.

Nel Borgo Vico di Como, presso la riva del lago, la chiesa di San Giorgio nasconde gli avanzi di un'antica basilica che fu demolita nel secolo XVII per far luogo alla costruzione presente. I ruderi del vecchio edifizio allora furono distrutti soltanto sino al piano ove doveva sorgere il nuovo, assai più in alto, per il continuo sollevarsi del terreno; e rimasero

nascosti nelle macerie sino a che recenti indagini non li restituirono alla luce: sorte comune a molti resti di antiche chiese [1].

Le due absidiole e le paraste che le separano dall'abside maggiore riapparvero, negli scavi, decorate di affreschi. Nell'abside di destra sono figure di apostoli seduti, ma acefale, e ricoperte in parte da un più recente affresco rappresentante la Madonna col bambino adorata da devoti; nella vicina parasta, rimangono alcune vestige quasi indecifrabili di molte storie di un santo vescovo, entro stretti riquadri, e un'epigrafe che enumera reliquie di santi [2]. Nell'abside di sinistra, sul fondo dipinto a larghe fasce sovrapposte stanno otto sante [3]. La figura meglio conservata fra tutte, appare vestita di lunga tunica con amplissime maniche fregiate di orli ingemmati; il manto le copre a stento gli omeri, secondo il costume sovente riprodotto nell'arte dal XI al XIII secolo; una benda bianca sfugge dalle sue chiome, dense intorno al viso. La santa tiene nella destra una sottile croce, e apre la mano sinistra innanzi al petto con atto di preghiera: ha i lineamenti del volto ampi, a profili di rosso cupo, modellati con leggiere ombre verdi e con brusche luci bianche sul fondo di incarnato ocraceo (fig. 66).

Sulla parete presso l'absidiola di sinistra, e sul medesimo strato di intonaco nel quale sono gli altri affreschi, si veggono altri resti di decorazione: un grande meandro variopinto nel quale è inserita una figura di giovane seduto, intento a soffiare entro due tube; più in basso, sul fondo bianco, è scritto in grandissime capitali: .... VNICORNI .... [4]. Sulla fronte della parasta contigua all'absidiola sta dipinta una grande figura col capo avvolto in un velo bianco, quasi di profeta: volge in alto il viso barbato, e alza le braccia, simile per colorito e per stile alle figure delle sante e degli apostoli [5] (fig. 89).

---

[1] Sull'aspetto della chiesa prima della sua ricostruzione (1644), cfr. S. Monti, *Visita di Ninguarda* I, 118 e 120; Id., *Storia ed arte nella provincia di Como*, Como, 1902, 107. Già nel 1876 era stata scoperta una parte dei ruderi (*Riv. Arch. della prov. di Como*, IX, 4); nel 1906, accondiscendendo alle mie preghiere, il benemerito architetto A. Giussani proseguì gli scavi con ottima fortuna (cfr. foglio comasco *L'Ordine*, 1906, 14 ottobre).

[2] Il Barelli (*Riv. Arch. di Como*, loc. cit.) attribuì al sec. XIV quelle pitture che, sebbene quasi del tutto discolorate, si possono giudicare contemporanee, come le epigrafi, ai più antichi affreschi ritrovati negli scavi recenti.

[3] Le otto figure rappresentano probabilmente le otto sante le cui reliquie erano deposte entro l'altare, secondo l'iscrizione dipinta sull'attigua parete: " .... et scar. Aff. .... Aldegundis Liberate Faustine Paule Laurentie Veronice Cristine ".

[4] Forse il favoloso unicorno era figurato nello zoccolo sottostante all'iscrizione.

[5] Il velo bianco che avvolge il capo della figura dà motivo di credere ch'essa rappresenti un profeta; e ripensando all'affresco dell'arco trionfale di Galliano, si può congetturare che il dipinto rappresenti Eliseo in atto di contemplare Elia rapito in cielo: cfr. l'affresco di tale soggetto in una delle volte della cripta della Cattedrale di Anagni (P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni* in *Gallerie Naz. It.*, V).

L'età dei dipinti della chiesa di San Giorgio in Borgo Vico può essere determinata con qualche precisione. Uno degli elenchi di reliquie, frammentario, inscritto sullo smalto bianco dei due lati della parasta di sinistra incomincia con le parole: .... NALDO CVMANO EPISCOPATVS EIVS XXI ...., nelle quali è certamente la terminazione del nome del vescovo di Como, Rainaldo, il cui episcopato durò per ventitre anni, sino al 1084 [1]. L'epigrafe, e gli affreschi che sono coevi ad essa, dovrebbero pertanto essere attribuiti ad epoca anteriore all'anno 1082. Ma l'iscrizione potrebbe avere uno scopo semplicemente commemorativo della deposizione

Fig. 66. — Como, S. Giorgio: Sante.

delle reliquie, e non essere sincrona a quel fatto: e crediamo appunto che la decorazione sia stata eseguita a qualche intervallo di tempo dalla consacrazione degli altari, verso il principio del secolo XII, come sembra indicato dalle forme epigrafiche, e consentito dai caratteri stilistici.

Al confronto degli affreschi dell'epoca di Ariberto da Intimiano la fattura degli affreschi di Como è più complessa, è più penetrata di quella influenza dell'arte bizantina che si farà sempre maggiore col procedere del tempo. Ancora la bizzarra figura del tibicine inserita fra gli

[1] Fra i vescovi comensi il cui nome potrebbe convenire a quella terminazione soltanto Rainaldo ebbe un episcopato più che vicennale.

ornati, e quella del vecchio profeta dipinta sulla parasta di sinistra potrebbero essere messe a riscontro, per i tratti enormi del viso, con le figure dell'abside di Galliano; ma in quella, e in ogni altra parte degli affreschi di Como, l'esecuzione è più accurata, sebbene meno vigorosa, e risponde già interamente ai canoni tecnici e stilistici che si affermeranno sempre più nel corso del secolo XII e XIII. Le forme dei visi non hanno più l'originalità di aspetto ch'è nelle pitture dell'abside di Galliano: sono più composte; già si adagiano entro uno schema che non varierà poi per molto tempo. Il colorito, sebbene mantenga la distinzione di luci e di ombre verdastre sulle carni, tende ad una maggiore fusione; sui vestimenti esso ha gradazioni più ricche, e le consuete lumeggiature bianche applicate con rigidezza sopra le tinte di fondo.

Fig. 67. — Oleggio, S. Michele: Abramo.

A Oleggio, nel tratto del piano novarese ch'è dominato dalla visione delle montagne dei laghi lombardi, la vetusta chiesa di S. Michele, nel recinto del cimitero, conserva avanzi di antichi affreschi, e forse una vastissima decorazione sotto la calce che ne ricopre le pareti. Per sue forme architettoniche l'edificio risale al XI secolo, ma le più antiche fra le pitture di varia epoca che si veggono nell'abside sono senza dubbio posteriori di alquanto al primo tempo della costruzione, poiché ricoprono lo spazio di alcune finestruole che vi furono accecate. Rappresentano esse una scena non bene decifrabile, con due gruppi di cavalieri

che s'inseguono; e nel loro tratto meglio conservato — frammento d'una figura giovanile — mostrano tinte vivaci, verdi e rosee, non molto fuse insieme, così che ricordano gli affreschi della navata di Galliano, sebbene il disegno vi abbia maggior fermezza.

Sulla parete frontale della chiesa, dal lato interno, probabilmente era affrescata una grande rappresentazione del Giudizio universale, poiché a sinistra della porta si scorgono ancora dipinte sotto tre arcate, dalle quali pendono corone votive, tre figure senili, barbate: tre patriarchi, uno dei quali tiene nel suo grembo alcune animule, secondo il modo, diffuso

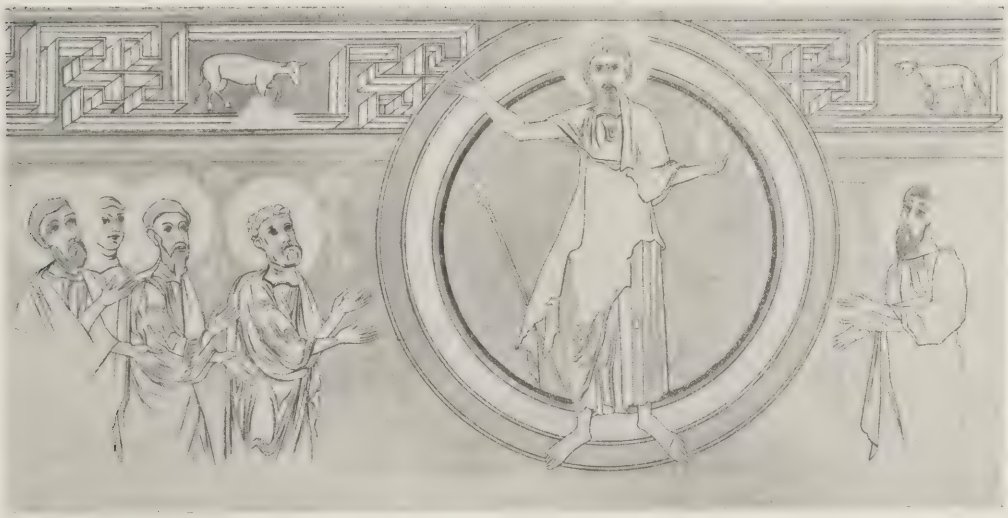


Fig. 68. — Prugiasco, S. Carlo: Cristo e gli apostoli (dal Rahn, *Wandgem.*).

probabilmente dall'arte bizantina, di rappresentare i defunti accolti nel seno di Abramo (fig. 67) [1]. Il digradare del colore, più tenue, e il disegno, più corretto, fanno congetturare che tale affresco, ed altri che s'intravedono nelle pareti della chiesa, siano di epoca alquanto più tarda di quelli dell'abside: nel tipo delle figure dei patriarchi, e in ogni altro particolare, essi sono fortemente improntati dall'arte bizantina. La quale, circa lo stesso tempo, si manifestava anche negli affreschi dell'antica chiesa di S. Carlo di Prugiasco nel Canton Ticino (fig. 68) [2], dove le figure degli apostoli sono

[1] Vedi le figure dei patriarchi nel Giudizio universale del duomo di Torcello e in quello del battistero di Firenze. Il loro tipo è diffuso anche nell'arte occidentale durante l'età romanica: cfr. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächs. Malerschule des XIII Jahrh.*, Strassburg, 1897, pag. 183 e segg.

[2] J. R. Rahn, *Die mittelalt. Wandgem. in der ital. Schweiz (Mitth. d. antiq. Gesellsch. in Zürich*, XXI, 6). Per la forma delle iscrizioni propendiamo ad attribuire gli affreschi di Prugiasco al sec. XI-XII.

formate sopra stampi bizantini; ed estendendosi sempre più, preparava uno dei maggiori monumenti della Pittura medioevale che ancora abbia la Lombardia.

Dinanzi alle ardue cime del Resegone e delle Alpi, a mezzo la brulla costa della montagna di Civate sorge la chiesa di S. Pietro, presso quell'oratorio di S. Benedetto del quale già osservammo l'altare coperto d'affreschi.

Quando i costumi dei Longobardi presero a farsi più miti e la vita ecclesiastica poté rifiorire anche nella Lombardia, su quell'altura remota e tranquilla sorse un monastero benedettino [1]: forse lassù Paolo Diacono compose il suo inno in lode del Lario, limpida eco vergiliana, al cospetto dei monti e dei laghi che delle loro acque fanno specchio al cielo [2]. Poi, cresciuta la pace dei luoghi, un altro monastero benedettino fu costrutto a' piedi del monte e ricevette le reliquie di S. Calocero, tolte ad Albenga [3]. E poté sin d'allora la sede alpestre diventare meno numerosa di monaci mentre il convento del piano offriva più stabile e agiata dimora.

Sul monte non rimangono che poche e incerte tracce delle antiche costruzioni monastiche — vestige del recinto del convento, grandi muri di sostegno colà dove il terreno dirupa in un precipizio profondo, avanzi di una torre — fra le quali sorgono l'oratorio di S. Benedetto e l'ampia chiesa di S. Pietro.

Le vicende della comunità monastica rendono verisimile l'opinione che la chiesa, nel suo complesso, non sia posteriore all'epoca in cui, fondato il monastero di San Calocero nel piano di Civate, il monastero del monte dovette scadere d'importanza [4]. In tempo più tardo la chiesa venne trasformata, in parte: e se non si vuole credere ch'essa già in ori-

---

[1] G. Longoni, *Memorie storiche della chiesa di S. Pietro al Monte*, Milano, 1856; V. Barelli, *S. Pietro ai monti di Civate* (*Riv. Arch. della provincia di Como*, 1881); M. Magistretti, *S. Pietro al monte di C.* (*Arch. st. lombardo*, 1896, VI, 321 e segg.); Id., *Appunti storici nell'abazia di C.* (Ibid., 1899); D. Sant'Ambrogio *S. Pietro al monte* (*Monitore tecnico*, 1904).

[2] L. Traube, *Textgesch. d. Regula s. Benedicti* (*Abhandl. d. k. bayer. Akad.* Hist. Cl. XXI, 1898, pag. 642.

[3] Su tale traslazione, cfr. F. Savio, *La légende des SS. Faustin et Jovite* (*Analecta Boll.*, XV, 24). Secondo il Savio il trasferimento dei monaci dal monastero di S. Pietro a quello di S. Calocero al piano avvenne probabilmente tra l'anno 841 e il 1018; secondo il Magistretti (*S. Pietro al Monte*, loc. cit., p. 329) già nel sec. IX.

[4] Cfr. F. De Dartein, *Etudes sur l'architecture lombarde*, Parigi, 1865-1882; pag. 82 e segg.; T. Rivoira, *Origini*, pag. 210. Le vicende architettoniche della chiesa di S. Pietro non sono ancora intieramente chiarite, ma qui non è opportuno trattarne se non per quanto ha rapporto col nostro argomento.

gine avesse una doppia abside, come altre chiese benedettine, è da ritenere che allora sia stata mutata l'orientazione dell'edificio, costruendo una nuova abside nel luogo ove dapprima era l'ingresso, ed aprendo una porta nell'abside antica che ne fu tutta alterata nel suo interno [1].

All'esterno quest'abside fu circondata di un'esedra a due piani per dare accesso alla nuova porta. Un'erta scalea ascende ancora al piano superiore ove si aprono, rivolte verso il vasto orizzonte e la valle, alcune bifore e nel mezzo della curva absidale è l'entrata maggiore della chiesa.

La parete della porta è tutta dipinta: presso gli stipiti, a finti marmi; in alto, di un meandro multicolore (fig. 69). Sull'arco, sopra un campo listato di fasce orizzontali azzurre verdi e gialle, appare a mezza figura il Redentore: sta di fronte; ha il viso triste, colorito duramente con tinte rossiccie; la sua barba e le chiome sono segnate di strie rosse; sul suo manto e sulla tunica rossastra ornata di un *clavo* verde, le pieghe sono trite, con luci che le irradiano rigidamente. Pietro e Paolo, a lato del Redentore, protendono le mani coperte d'un velo, per ricevere le chiavi e il libro: i loro visi, segnati di profili tortuosi, hanno forti contrasti di colore, tra il rosso che esagera i muscoli delle guance, e il verde che ombreggia la fronte e gli occhi, mentre vive lumeggiature bianche li rischiarano. Tal modo di colorire non è sostanzialmente diverso da quello degli affreschi dell'abside di Galliano; ne differisce soprattutto per maggiore fusione e per una particolare intensità di tinte. Sulle vesti, le quali fasciano strettamente i corpi, le lumeggiature sono sovrapposte rigidamente ai colori del fondo, hanno contorni frastagliati quasi fossero applicate dal pittore per mezzo d'un cartone traforato, non altrimenti che nell'abside di Galliano, e a Como, e ad Oleggio.

Al sommo dell'affresco una lunga scritta, della quale non restano che poche tracce illeggibili, illustrava forse l'atto del Redentore; intorno all'arco si legge ancora l'invocazione: NOS INTRARE IVBE DONATOS MVNERE CVLPE: .... STI TIBI O.... AS PETRO PAVLOQVE DICATAS.

Spalancata la porta consunta, ecco l'interno. La chiesa ha una sola navata con una piccola abside dietro l'altare sul quale sorge alto il ciborio; le pareti sono scialbate; non v'è decorazione che a principio della navata, nel luogo che si potrebbe dire il nartece (fig. 70). Quivi era in origine l'abside amplissima, e sovrastava alla cripta che ancora è nel

---

[1] MAGISTRETTI, *S. Pietro al Monte*, op. cit., pag. 327; A. FEIGEL, *S. Pietro in Civate* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, pag. 206 e segg.).

piano inferiore: per ragioni a noi ignote, il suo vano fu chiuso poi con un muro sostenuto da tre arcate, e nell'interno della concavità absidale lo spazio venne suddiviso in tre basse volte a crociera riserbando la campata di mezzo per l'accesso alla porta e praticando due absidiole in prospetto delle campate laterali. Tale icnografia può suggerire che la trasfor-

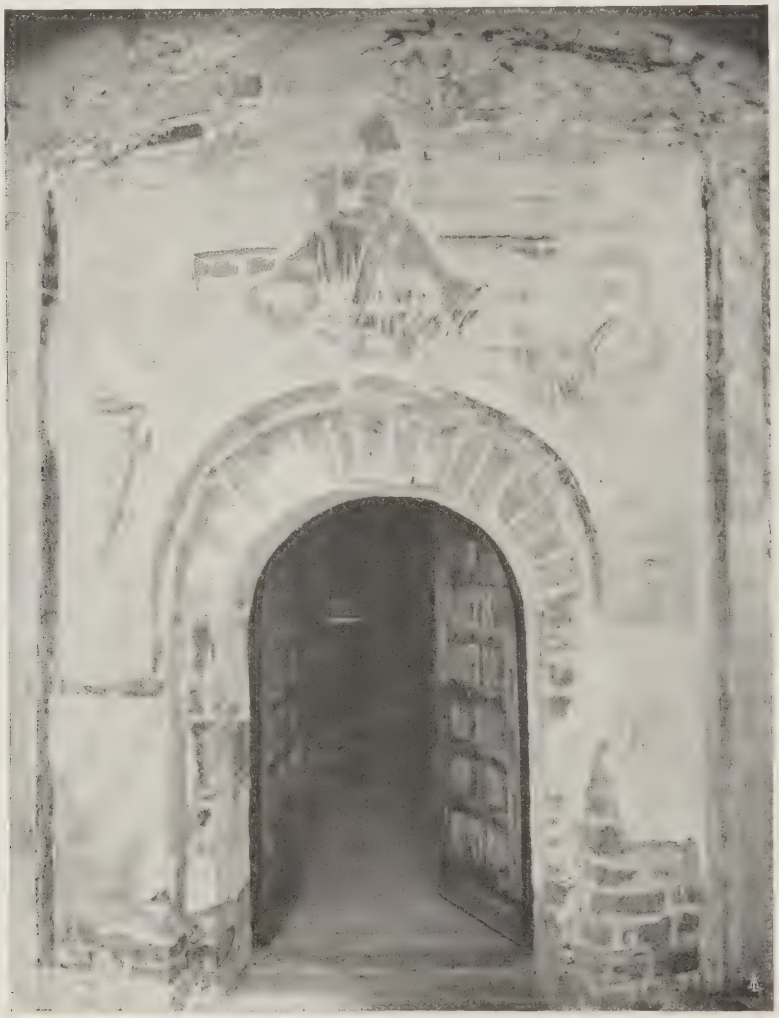


Fig. 69. — Civate, S. Pietro: Cristo e i SS. Pietro e Paolo.

mazione sia stata fatta appunto quando, aperta la porta nell'abside, questa non si prestava più al culto, ma pur si volle trarre profitto d'ogni suo spazio. Le colonne, i capitelli, le scorniciature, le transenne che fiancheggiano l'andito della porta furono allora formate o rivestite di stucchi con ornati ricchissimi; le pareti e le volte fuono coperte di affreschi.

Nell'andito, ai due lati della porta, sopra un alto zoccolo bianco fregiato di un grande meandro, sono due riquadri quasi identici nella loro composizione [1]. A destra, sul campo verde e azzurro, sul terreno

Fig. 70. — Civate, S. Pietro: nartece.

ocraceo, dinanzi a un edificio variopinto, sta un giovane santo [.... ARCELLVS A .....] vestito liturgicamente d'una lunga *alba*, di tunica verde, di *casula* rossa, col pallio pontificale e col pastorale: egli accenna con

[1] Entrambi gli affreschi sono stati liberati soltanto incompletamente dalla calce di cui furono coperti.

la destra, in atto oratorio o di benedizione, verso un gruppo di fedeli che, intenti, protendono le mani verso di lui; e le sue parole sono espresse, sotto l'affresco, in una grande iscrizione:

AVDITE FILII ET INLVMINAMINI ET SA ....

Fig. 71. — Civate, S. Pietro: S. Gregorio e i penitenti.

A sinistra, sopra uno sfondo consimile, sta S. Gregorio [SCS GREGORIVS] in aspetto giovanile, vestito delle stesse vesti liturgiche: anch'egli reca il pastorale, ed è in atto di parlare ai fedeli, i quali, stretti in gruppo, lo ascoltano protendendo le mani. Dice l'iscrizione:

VENITE FILII AVDITE ME TIMORE DNI DOCEBO VOS

e ci rivela la ragione dei due affreschi (fig. 71).

Nel giorno della *Coena Domini*, ricorda Siccardo vescovo di Cremona [1], si assolvevano i penitenti; e coloro che erano stati espulsi dalla chiesa vi erano accolti di bel nuovo. Il sacerdote veniva in quel giorno sulle porte spalancate del tempio, ove giacevano prosternati i peccatori, e si

Fig. 72. — Civate, S. Pietro: S. Gregorio.

volgeva ad essi e li chiamava dicendo: " venite venite filii, audite me, timorem domini docebo vos ". E appunto per rammentare ai fedeli la necessità dell'assoluzione del peccato furono raffigurate presso la porta, sul

[1] Sicardi *Mitrale* (*Patr. lat.*, CCXIII, 301-302).

cui esterno già un'iscrizione alludeva alle colpe umane, le due scene della riconciliazione dei peccatori con la chiesa; proprio nel luogo ove, secondo il cerimoniale liturgico, ogni anno essa avveniva.

E in alto, nella volticina che sovrasta le due pareti così dipinte, fu rappresentata la beatitudine celeste.

Fig. 73. — Civate, S. Pietro: la Gerusalemme celeste.

Entro un recinto poligonale munito di alte torri, sorgono dal terreno azzurro due alberetti giallastri, fra i quali siede sopra un globo verde il Cristo, in aspetto d'uomo maturo, vestito di tunica ocracea e di manto verdastro, tenendo nella destra un bastone pastorale e nella sinistra un libro inscritto:

Q(ui) SITIT VENIAT;

poiché un rivo sgorga presso l'agnello che gli sta dinanzi (fig. 73).

Il viso del Redentore è segnato di forti contorni rossastri sulla sua tinta scialba, del tutto diversa da quella degli affreschi delle pareti sottostanti, nei quali i visi, preparati con tinta carnicina, sono avvivati di larghe chiazze rosee sulle guance, di pennellate rossastre lungo il naso, e hanno ombre verdoline che ne modellano saldamente le forme.

Nella cerchia delle mura, colorate di rosso e di verde, un angiolo fa capolino da ognuno degli archi degli interturri; su ciascun arco è incastonata una gemma distinta col nome di una delle dodici simboliche pietre preziose, e sotto ciascun angiolo stanno alcune enigmatiche ini-

Fig. 74. — Civate, S. Pietro: i mistici Fiumi.

ziali [1]. È la celeste Gerusalemme quale fu descritta nell'Apocalisse di Giovanni [2]. Nell'affresco si ritrova tuttavia qualche tratto estraneo al

---

[1] Si leggono ancora i nomi delle pietre preziose, accompagnati da quelle iniziali, delle quali non abbiamo potuto penetrare il significato: DIASPIS — SAP . . . RV . . — CHALCEDONIVS — SMARAGDVS — SARDONIX — SARDIVS — CHRISOLIT . . — . . . . SPI . . — . . . . PI . . . — CHRISOPRASSVS — IACINT'.

[2] *Apocal. XVI.* — La celeste Gerusalemme, già raffigurata nei mosaici del sec. IX nella basilica urbana di S. Prassede, fu tema caro alla poesia (cfr. H. v. D. GABELENTZ, *Die kirchl. Kunst. in ital. Mittelalter*, Strassburg, 1907, pag. 123 e segg.) e all'arte medioevale (cfr. A. DELABORDE, *Les Mss. à peintures de la Cité de Dieu*, Paris, 1909, tav. IV; e per la Pittura, J. v. SCHLOSSER, *Quellenbuch. z. Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalt.*, Vienna, 1896, pag. 182 e segg.). — Intorno alla rappresentazione delle pietre preziose, che ha sua ragione nell'Apocalisse, v. BARBIER DE MONTAULT, *Fragments d'un Physiologus du XII siècle a Monza* (*Revue de l'Art chr.*, 1901, pag. 321 e segg.).

sacro testo, dal quale fra altro differisce la stessa figura del Cristo (figura 73).

Ai quattro angoli della cerchia turrita, quasi a formarne il fondamento, sono scritti i nomi delle quattro Virtù [FORTITVDO — (tem)PERANTIA — PRVDENTIA — IVSTITIA]; e altre epigrafi riquadrano e commentano, nei suoi particolari, l'affresco. L'una dice:

[CELO .... SPONSO SOTIATVR ET ..... AGITVR VNVS;

l'altra:

VISIO QVE TERNA FACIS VIRTVTE QUADRATA;

la terza si riferisce al fiume che nasce presso il Redentore ed è simbolo degli evangelisti:

QVATTVOR IN TOTVM DIVISVS PERLATIT ORBEM.

Nell'attigua volticina, sotto la quale prosegue l'andito, sono appunto figurati i quattro Fiumi del Paradiso. Al sommo vi è inscritto entro un disco il bianco monogramma di Cristo, dal quale si dipartono quattro fasce gialle con ghirlande di calici bianchi e bruni a dividere la volta in quattro crociere. Entro ciascuna di queste, sul consueto fondo azzurro orlato di fasce verdi e rosse, stanno inginocchiati i quattro Fiumi [GEON — EVFRATES — TIGRIS — FISON] seminudi, con le carni, livide, ombreggiate di verde e lumeggiate di bianco; effondono acque fuor delle loro urne. Meandri multicolori, fasce rosse ornate di fuseruole e di gemme bianche, rivestono i sottarchi della volta, accrescono la vivacità della variopinta decorazione (fig. 74).

A chiarire anche meglio il significato mistico dei quattro Fiumi, nella volta dinanzi all'absidiola di destra, furono dipinti i simboli degli evangelisti, dei quali i Fiumi erano figura; poi, attingendo più direttamente all'Apocalisse, i decoratori raffigurarono nella volta dinanzi all'absidiola di sinistra i quattro angioli che dànno fiato alle tube. Quivi, in ciascuna crociera, sopra un campo d'oltremare intenso, orlato di verde e di rosso vivo, splende la figura di uno degli angioli (fig. 75). Sui nimbi, colorati di giallo, i loro visi hanno un colorito vivissimo, con forti ombre verdi che cerchiano le guance, con schiette macchie di rosso sulla fronte e sugli zigomi, con nitide lumeggiature bianche. Le tuniche azzurre, i manti gialli o rosati, che fasciano le membra, sono solcati nelle pieghe da tratti bruni,

e lumeggiati nei piani con larghi strati candidi, a orli frastagliati. Nei sottarchi, rivestiti d'ornati, si legge [1]:

ECCL(es)IE VARIOS (con)FLICTVS ATQ(ue) LABORES
(Poten)TIS SEMPER MODERAMINA REGIS:
HOSTES ANTIQVOS SCELERIS CVNCTIQ(ue) MINISTROS
SPIRITVS ECCE TVBIS (horr)ENDO PERTONAT ORE: .

Entro la conca dell'attigua absidiola di sinistra s'intravedono, sotto la calce che ancora li ricopre, un grande nimbo crocesignato, e la figura di un cherubino tutto coperto delle proprie ali: di certo quivi era dipinto il Cristo seduto in gloria fra due angioli esialati così come Siccardo di Cremona ricorda essere stata consuetudine di rappresentarlo [2]; e a far corteo al Redentore, nella parete sottostante dell'abside furono espresse tutte le gerarchie celesti. Ogni gerarchia è figurata con una triade di angioli; dei quali l'uno si mostra con tutta la persona, di fronte, e alza le mani in atto di orazione, mentre dietro le sue ali si affacciano i due suoi compagni. Tutti sono modellati rapidamente nei visi, con la varietà di tinte rosse e verdi che si ritrova nelle figure dipinte entro la vicina volta; e pur sulle vesti e nei nimbi, nei quali il colore varia di gruppo in gruppo, di figura in figura, le tinte diverse si accordano nei toni più vivi (fig. 76).

La decorazione dell'absidiola di destra, anche più guasta dal tempo, corrispondeva a quella dell'absidiola di sinistra: rappresentava nella parete, con triadi di figure, le diverse categorie dei santi, forse seguendo l'ordine stabilito nelle preghiere liturgiche.

Ancora si scorge, fra gli strappi dell' intonaco, il gruppo degli anacoreti [... CHORETE] in abito monastico (fig. 77), e quello dei pontefici in vesti sacerdotali, insigniti di pallio. Nei visi, coloriti di tinte scialbe con forti profili, tali figure possono compararsi a quelle dell' affresco della Gerusalemme celeste.

Si compie il ciclo apocalittico nell'ampia lunetta che chiude l'arco dell'antica abside. Quivi la decorazione prodigò tutta la sua ricchezza, negli ornati di stucco, nelle pitture. Gli stucchi rivestono di scanalature attorcigliate le colonne, fioriscono in morbide foglie di acanto nei capi-

---

[1] Le lacune delle iscrizioni si possono completare con quanto vi lesse il LONGONI (op. cit., pag. 7).
[2] SICARDI *Mitrale* (*Patr. lat.*, CCXIII, 40 e segg.).

telli, circondano le arcate di fuseruole, di palmette intrecciate e di fibre sottili quasi lavorate in metallo, incorniciano e riquadrano l'arco, al

Fig. 75. — Civate, S. Pietro: angiolo apocalittico.

sommo del quale, entro un disco, è modellato il mistico agnello. Le pitture ricoprono tutta la lunetta vastissima (fig. 78).

Sul campo, messo a zone di diverso colore, si snoda un enorme

drago [DRACO] dalla cui cervice rampollano sei teste di idra [1]. La bestia sembra svellere con la coda le stelle di una parte del cielo mentre con le fauci saettanti si protende a divorare un bambino offertole da un'ancella, il nato di una donna che giace, velata, sopra una coltrice ed ha

Fig. 76. — Civate, S. Pietro: triadi angeliche.

ai propri piedi la luna falcata [LVNA], sul capo il disco del sole [SOL] che stende su di lei un padiglione di raggi.

Ma ecco apparire in alto il Cristo troneggiante entro un'aureola fra la coorte degli angioli: e mentre uno di questi gli presenta il neonato

[1] Secondo TH. FRIMMEL (*Die Apokalipse in den Bilderhandschr. d. Mittelalt.*, Vienna, 1885) tale maniera di rappresentare il drago distingue le figurazioni italiane da quelle tedesche, nelle quali il mostro è rappresentato con sette lunghi colli che spuntano dal torso.

sottratto al mostro, l'arcangelo Michele, armato, trafigge col labaro la testa del dragone, sul quale pur gli altri angioli configgono le aste. Due neri demonietti precipitano in basso.

Lunghe iscrizioni, non più decifrabili per intiero, dichiaravano la rappresentazione:

.... DOLET SENE .... SED MVNERE GAVDET .... DRACO .... ATOR AD DNM RAPTVS PATRIA IAM SEDE .... IAT IN EXCELSIS DEIECTVS INDE SVPERBIS: CVM QVIBVS MICHAELIS CVSPIDE FOSSVS: DE ....[1]

Fig. 77. — Civate, S. Pietro: triadi di Santi.

ma invero del soggetto, per sé trascendente, non si poteva dare più chiara figurazione. È la visione di Giovanni nell'Apocalisse, esposta non soltanto con esattezza di particolari, ma concepita con animo grande:

[1] Presso la puerpera, sul campo della lunetta, si legge anche: IIII FER IIII AETAS .....

sull'episodio della pugna col drago troneggia il Cristo in gloria; e ai fedeli che lasciavano la chiesa, prima di uscire all'aperto, egli appariva imponente non meno che nelle scene del Giudizio universale di consueto dipinte appunto sulla parete sovrastante alla porta.

Nella propria sfera d'arte l'affresco è ammirevole. Esso trae ragione di bellezza anche da quei caratteri di stile che si potrebbero credere difetti, e giudicare intollerabili, da chi non voglia piegare il proprio criterio estetico alle multiformi varietà dell'Arte. Se vi è deficiente la prospettiva e la rappresentazione del movimento, ciò si accorda con gli intenti del

Fig. 78. — Civate, S. Pietro: visione apocalittica.

pittore, rivolto soprattutto alla decorazione, e con i canoni convenzionali che informano ogni altra parte della sua opera; se il modo del colorire è violento, dalle audaci dissonanze sorgono già quei poderosi e vibranti accordi che saranno cari alla Pittura medioevale sin che il suo stile non si trasformerà interamente.

Larghe zone di colore ceruleo verde e giallo solcano in basso lo sfondo; e al di sopra di esse si stende, per tutto, l'azzurro d'oltremare nel quale campeggia la multicolore turba degli angioli. Tutta l'iride è sulle vesti degli angioli, nei manti e nelle tuniche verdi gialle rosee azzurre che avvolgono i corpi, fortemente ombreggiati di tinte scure, e illuminati di vive luci di tinte più chiare. Nei visi, campiti lievemente di ocra, il modellato è lieve, a ombre verdi e livide; sovente i lineamenti e i profili sono segnati di grossi ed espressivi contorni neri: la massa bruna delle chiome è contornata di ciocche ondeggianti e chiare che cingono le fronti come diademi: i nimbi sono a falde di diverso colore, quasi di agata. In ogni parte il colorito è intenso, con toni franchi e profondi (tav. V).

Le pareti della navata non hanno pitture, ma altrove nella chiesa si ritrovano affreschi simili a quelli che decorano il nartece.

Nel ciborio che sorge sull'altare, fregiato nei capitelli e nella sua quadruplice fronte con ornati e con figure dello stesso durissimo stucco che servì per decorare il nartece, l'interno della cupoletta aveva affreschi che ora sono in parte ricoperti di calce: nei pennacchi vi si veggono quattro angioli; nella concavità erano probabilmente rappresentati i Giusti rivestiti di candide stole, secondo la visione dell'Apocalisse [1].

E nella cripta, sottostante all'abside trasformata in nartece, agli scultori che vi sfoggiarono la loro arte rivestendo i capitelli di grosse volute di fogliami e di grappoli, coprendo di ornati ogni lesena e istoriando le pareti con bassorilievi, si associarono i pittori, colorendo gli stucchi, dipingendovi delle iscrizioni. Presso una delle anguste finestre, come in altre chiese furono figurati dei guerrieri in armi, vennero dipinte le Vergini sagge, quasi a custodire il luogo contro i demoni; e un'iscrizione soggiunge:

TERRITVS HINC HOSTIS FVGIAT CVSTODIBVS ISTIS — [2]
VIRGINE SVBNIXA PREFVLGET VTRAQVE FENESTRA.

Ancora una delle Vergini rimane, vigilante: sta in atto di preghiera con la mano aperta dinanzi al petto, con la fiaccola accesa e munita dell'ampolla dell'olio, improntata nel viso di ingenuità infantile (fig. 79).

---

[1] Intorno alla cupoletta del ciborio è scritto: SIMPLEX TVRBA DVM COMITATVR SEMPER ET AGNVM ERVIT NVLLIS CANTAT S . . . CANTICA PLECTRIS IIII VENIVNT AGNI STOLAS IN SANGVINE LOTI ANTE DVM PALMAS EX OMNI GENTE FERENTES.

[2] Il Longoni (op. cit., pag. 20) lesse più completa l'epigrafe con le seguenti parole: " sponso veniente, corusce splendens felici lumine virtus ".

Tav. V. — Civate, S. Pietro: gli angioli della visione apocalittica.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Gli affreschi della chiesa di S. Pietro di Civate non furono opera di un pittore solo: il cómpito vasto fu condotto da artisti distinti fra di loro per varia abilità, anche per tecnica, sebbene tanto affini gli uni agli altri, nelle qualità essenziali del loro stile, da non lasciare dubbio ch'essi non abbiano lavorato contemporaneamente insieme.

Il maestro che dipinse i due affreschi sulle pareti che fiancheggiano l'andito del nartece adopera una larghezza di disegno e un colorire rapido quali si ritrovano chiaramente nella figura della Vergine saggia dipinta nella cripta, da altri giudicata assai più antica di tutte le altre pitture [1]. Molto diverso da quello era il pittore che eseguì l'affresco della Gerusalemme celeste, con colori terrei delle carni, con profili più grossolani; al quale si possono assegnare anche gli affreschi rappresentanti i quattro Fiumi, e quelli nell'abside di destra.

Fig. 79. — Civate, S. Pietro: Vergine saggia.

Singolare fra tutti, e facile a ravvisare per l'uso di energici profili neri e d'una grande varietà di colori, è l'autore del grande affresco rappresentante la disfatta del drago apocalittico. A lui è prossimo, anche in particolari stilistici secondari, il pittore dell'abside

[1] Il Magistretti (*S. Pietro al Monte*, loc. cit., pag. 337) crede che la Vergine saggia sia pittura del sec. VIII, ma osserva anche che gli affreschi dell'andito hanno "affinità con qualche dipinto delle catacombe". Anche il Venturi (*Storia*, II, 382) inclina a disgiungere quella figura dagli altri dipinti della chiesa.

di sinistra e dell'attigua volta, mentre nell' affresco esterno, sulla porta della chiesa, si scorge la stessa maniera adoperata da un artefice assai grossolano che ignora il disegno corretto e il colorito armonioso propri a quel primo e al suo seguace migliore.

Non abbiamo argomenti per determinare con precisione il tempo in cui gli affreschi furono eseguiti [1], possiamo bensì indicarlo con qualche approssimazione mediante l'esame dello stile loro e delle sculture che s'intrecciano con essi nel decorare la chiesa.

Per il loro stile gli affreschi di S. Pietro di Civate possono essere assegnati ad uno stadio più recente nelle vicende della Pittura che gli altri sinora osservati nella regione lombarda. Il colorire dei visi è assai lontano in essi dal disordinato disgregarsi delle tinte proprio delle pitture della grotta di S. Nazaro a Verona, e delle storie di S. Cristoforo a Galliano: il modellato è ottenuto con ombreggiature verdi, con luci bianche e con mezzetinte rosee, disunite fra di loro, ma disciplinate sempre meglio da quei canoni fissi che s'intravedono già negli affreschi dell'epoca di Ariberto da Intimiano, si esplicano, e si affermano in quelli di S. Giorgio di Como, di S. Michele d'Oleggio, della chiesa di Prugiasco. Al confronto dei quali, i migliori affreschi di Civate, quelli della grande lunetta, hanno una gamma di colori più estesa, sono più raffinati nel combinarsi delle tinte, mostrano nel modellato una ricchezza di ombre e di trapassi coloristici di gran lunga maggiore.

Le iscrizioni, tutte di grandi lettere capitali, senza forme che accennino al gotico quali pur già si trovano negli affreschi di S. Giorgio di Como, potrebbero far congetturare un'età anteriore a quella accennata dallo stile se non giovasse riflettere quanto sia incerto il criterio fornito dalle epigrafi dipinte e come talora si ritrovino anche in affreschi del secolo XIII forme epigrafiche affini a quelle di Civate.

Argomento più sicuro a datare gli affreschi è fornito dagli stucchi che ornano la chiesa di S. Pietro, poiché non è dubbio che l'opera dei pittori non sia stata contemporanea, o di poco posteriore, a quella dei plastici. Ciò appare evidente se si osservi che la cupoletta del ciborio, ch'è fre-

---

[1] Il Venturi (*Storia*, II, 382) attribuisce gli affreschi " al sec. XII avanzato o al principio del XIII ". A. Feigel (loc. cit., pag. 216 e segg.) crede che la decorazione della chiesa sia stata iniziata nell'ultimo decennio del sec. XI, e compiuta sul principio del XII. La ragione ch'egli adduce per fissare quel primo termine preciso — che Arnolfo eletto arcivescovo di Milano nel 1093, ma non riconosciuto dal pontefice, si sia ritirato per due anni in un convento, e ch'egli poi sia stato sepolto a Civate — ha poco valore, perché se Arnolfo ebbe veramente ritiro a Civate (e ciò non è certo) egli dovette dimorare piuttosto nel monastero di S. Calocero che in quello, alpestre, di S. Pietro: né vi è argomento per attribuire alla ipotetica presenza dell'arcivescovo l'inizio dei lavori di decorazione.

giato di stucchi, fu dipinta dai medesimi pittori del nartece, e che l'agnello mistico plasmato fra gli ornati al vertice della grande lunetta è da collegare iconograficamente con la pittura sottostante, con la visione apocalittica.

Nemmeno gli stucchi non furono lavorati da un solo artefice [1], sebbene si possano assegnare tutti ad una medesima epoca. I bassorilievi della cripta, raffiguranti la Presentazione al Tempio, la Crocifissione e la Morte della Madonna (fig. 80), hanno figure di proporzioni allungate, rigide e impacciate nei movimenti, fasciate strettamente dalle vesti come nelle

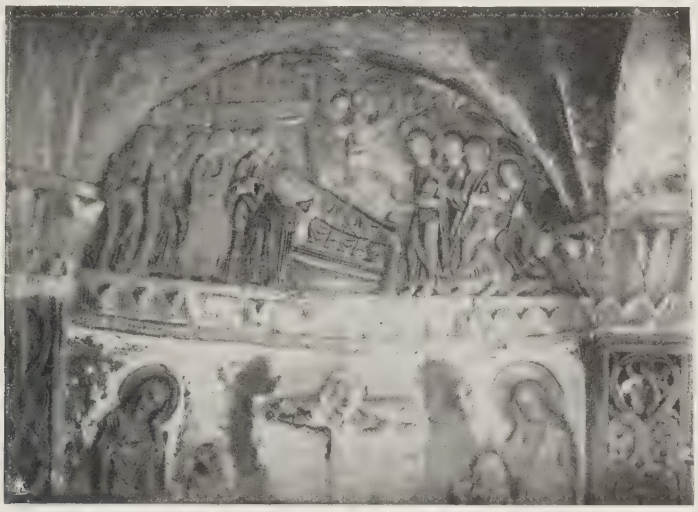


Fig. 80. — Civate, S. Pietro: la morte della Vergine.

rudi sculture della fine del secolo XI; esse dimostrano uno stile più arretrato che non sia nelle opere, vigorose, di Wiligelmo, di Nicolao e dei loro seguaci. Ma caratteri assai più progrediti sono nelle altre sculture della chiesa, così che accennano a un'epoca più recente, e inducono a riferire in parte alla rozzezza dell'artista la forma grossolana di quei primi bassorilievi.

Gli ornati stessi vi rivelano un'arte che padroneggia la tecnica, equilibrata nelle sue concezioni, libera dalla pesantezza che nel primo periodo romanico si sente anche nelle parti decorative. Intorno ai capitelli — nei quali tuttavia non vi è cenno di forme gotiche — le foglie di acanto si arricciano morbide, profondamente solcate nei loro lobi, nelle fibre. Nelle

[1] Le differenze stilistiche fra le varie sculture di Civate furono già osservate da A. Feigel (loc. cit.).

transenne, che fiancheggiano l'andito del nartece, e un tempo forse separavano anche il presbiterio dalla navata della chiesa, gli ornati sono composti con grande sobrietà: fasce con leggeri racemi riquadrano i larghi spazi levigati entro i quali un grifo, una chimera, sono modellati

Fig. 81. — Civate, S. Pietro: ciborio.

con fattura e disegno così sicuri da far sospettare che l'artista imitasse qualche modello classico.

Nei rilievi delle quattro fronti del ciborio (fig. 81) vi è uno stile ampio e libero che supera di gran lunga ogni opera di Wiligelmo e di Nicolao, ogni scultura che, nell'Italia superiore, possa riferirsi alla fine del se-

colo XI e ai primi decenni del secolo successivo. Il Cristo che troneggia fra i SS. Pietro e Paolo o che ascende in cielo entro un'aureola sostenuta da due angioli, è potentemente plasmato in quei rilievi; la serenità divina è espressa bene nelle nobili forme del suo viso; non si sente in quelle sculture la pesantezza della materia, lo sforzo tormentoso ch'è nella plastica dell'Italia superiore tra il secolo XI e il XII. Le opere di Wiligelmo, di Nicolao e dei loro seguaci rivelano una grande energia tutta rivolta, faticosamente, a conquistare il modo di esprimere il vero; i rilievi di Civate dimostrano una maniera più libera, di un artista colto, che si giova di una tradizione stilistica raffinata, educato dall'arte bizantina. L'influsso della quale si scorge non soltanto nel tipo del Cristo e degli angioli, ma nella espressione patetica impressa nei visi che hanno arcuate le labbra e incavate le narici come negli avori bizantini, e pur nel comporsi del panneggiamento, nei solchi profondi delle pieghe.

Tale influenza bizantina fa che differiscano le sculture del ciborio di Civate da quelle del ciborio della basilica ambrosiana, sebbene questo sia molto simile a quello per forma e per materia [1]. Nel ciborio della chiesa di S. Ambrogio, che può essere attribuito alla medesima età di quello di Civate, l'arte romanica si afferma nel più originale naturalismo, nel carattere individuale delle figure, nella robusta struttura del corpo, e supera ormai di gran tratto le forme di Nicolao e di Wiligelmo: nel ciborio della chiesa di S. Pietro di Civate si riflette invece il nobile idealismo di forma e di concetti ch'è negli avori bizantini e che, con l'estendersi dell'influenza dell'arte bizantina, apparirà sempre più frequente fra noi in sculture del secolo XII non soltanto nell'Italia meridionale ma a Venezia, a Verona, a Como, sin nella Novalesa, in Val di Susa [2]; penetrerà anche oltr'alpe, in Francia e in Germania, quale si scorge, attraverso l'involucro romanico, nei rilievi del Duomo di Bamberga [3] e in quelli di Halberstadt [4] plasmati anch'essi di stucco come le decorazioni dei cibori di Milano e di Civate.

Si può pertanto concludere, non senza ricordare che gli argomenti raccolti non possono condurre ad una approssimazione molto stretta, che

---

[1] A. Feigel, op. cit., pag. 212. Non possiamo accettare la conclusione del Feigel intorno alle relazioni fra i due cibori ed alla derivazione dall'Italia meridionale dello scultore del ciborio di Civate: il discuterne ci trarrebbe ora troppo lontano dal nostro proposito.

[2] Cfr. A. Venturi, *Storia*, III, 359 e segg.; 234 e segg.; 148; 98.

[3] W. Vöge, *Ueber die Bamberger Domskulpturen (Rep. f. Kw*, XXII, 94 e segg.).

[4] A. Goldschmidt, *Die Stilentwickelung der roman. Skulptur in Sachsen (Jahrb. d. pr. Kstslgn.*, XXI, 225 e segg.). Sono da confrontare con i rilievi di Civate la lastra tombale di Adelaide I a Quedlingburg e un Cristo benadicente nel convento di Groninga.

il ciborio e gli altri rilievi di Civate appartengano alla metà del secolo XII [1], essi che già segnano un alto grado di elevazione estetica ben superiore all'arte di Wiligelmo e di Nicolao, e quasi comparabile a quello cui giungerà per altre vie, con più laboriosa preparazione, Benedetto Antelami.

La decorazione pittorica che, nel nartece, nel ciborio, nella cripta, si intreccia con la decorazione plastica è da credere contemporanea a quella, o di poco posteriore: della seconda metà del secolo XII.

Non meno che nei rilievi sono numerosi negli affreschi di Civate gli elementi derivati dall'arte bizantina.

Alcuni di tali elementi erano già da tempo acquisiti alla Pittura anche nella Lombardia; accennati negli affreschi dell'altare dell'oratorio di S. Benedetto di Civate, svolti molto più largamente in quelli dell'abside di Galliano, essi ci sono apparsi sempre meglio fissati nelle pitture della chiesa di S. Giorgio di Como, in quelle di Oleggio, di Prugiasco: nel modo di comporre i panni, nel lumeggiare, in certi atteggiamenti delle figure. Ora negli affreschi di Civate quei caratteri bizantineggianti si fanno più forti, e si accompagnano con altri nuovi segni dell'influenza dell'arte bizantina: il tipo dei visi delle figure, specialmente negli affreschi dell'andito del nartece e della cripta, gli atti degli angioli dipinti nell'abside di sinistra, la rappresentazione della puerpera apocalittica ch'è simile alla Madonna nelle Natività bizantine, lo stesso vario e intenso colorito nelle triadi degli angioli e nella coorte che circonda il Cristo, offrono sempre più chiaro raffronto con l'arte detta della seconda età d'oro bizantina.

Ma, come sempre avviene, appropriandosi degli elementi estranei gli artisti li deformarono, sì che l'opera loro, sebbene molto attinga dal di fuori, ha un aspetto proprio e nello stile e nella iconografia. Così, fra i pittori di Civate l'artista che dipinse i due affreschi nell'andito del nartece e la gentile figura della Vergine saggia, deriva il suo pennelleggiare libero e largo dalla più rapida maniera che fu nella multiforme arte bizantina, e la altera ben poco: ma il pittore della Gerusalemme celeste coi forti profili sulle tinte dei visi ci richiama, pur fra i suoi caratteri bizantineggianti, allo stile che prevale nella miniatura e nei mo-

[1] Il Venturi è proclive ad assegnare il ciborio di S. Ambrogio al principio del sec. XIII.

saici pavimentari; né altrimenti è del pittore della grande lunetta della visione apocalittica sebbene nell'opera sua prevalgano più forti i caratteri bizantini.

Anche nell'iconografia si ritrovano commisti gli elementi che si possono riferire a imitazione di modelli bizantini e altri in sé più originali. Mentre i due affreschi presso la porta sembrano derivare da composizioni bizantine [1], la rappresentazione della Gerusalemme celeste può riconnettersi ai diagrammi complicati che sovente si veggono in manoscritti occidentali dell'età romanica [2]; nell'affresco della sconfitta del drago apocalittico gli angeli si accalcano intorno al Cristo come in certe miniature bizantine [3], ma l'artista poté trovar modelli alla sua composizione anche nell'arte occidentale, nelle copiose illustrazioni di manoscritti dell'Apocalisse ornati di miniature: e diede alla scena la grandezza nuova di una apoteosi.

Ma a questo punto, se taluno consideri con facile larghezza, e quasi in distanza, i monumenti dell'Arte medioevale, senza discendere a minuziose indagini topografiche, gli si affaccia spontanea una domanda: non forse i monaci benedettini, cui apparteneva il monastero alpestre di Civate, ricorsero per decorare la chiesa a quelle loro badie dell'Italia meridionale che ebbero tanto fiorire d'arte nel secolo XI e XII? Non forse trassero da quei luoghi gli artefici alle nobili opere di scultura e di pittura?

Il dubbio, formulato già come sicura opinione [4], perde ogni consistenza quando si coordinino gli affreschi di Civate agli altri della regione lombarda nei quali non sono minori quelle tracce d'influenza bizantina che più inducono a supporre qualche relazione fra i dipinti di Civate e quelli delle badie benedettine del Mezzogiorno. Quivi, negli affreschi di S. Angelo in Formis, dell'oratorio di S. Benedetto presso Cassino, di Ausonia, non si ritrovano che somiglianze generiche, non bene definite cogli affreschi di Civate quali si possono osservare in molti altri casi — per esempio, tra i mosaici di Sicilia e quelli dell'estuario veneto —, dovute

---

[1] È caratteristico dell'arte bizantina il raggrupparsi delle figure dei penitenti e il protendere le mani in segno di attenzione e di preghiera.

[2] Cf. e. g.: G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, op. cit., pag. 91 e segg.

[3] Cfr. A. Venturi, *Storia*, II, 486 e segg.

[4] A. Feigel, loc. cit., pag. 212.

all'azione di un medesimo fattore sopra artisti non uniti direttamente fra di loro, cagionate dalla diffusa influenza dell'arte bizantina.

Molte controversie sono sorte in passato tra coloro che hanno tentato di valutare il grado e i modi di questa influenza nell'Occidente, anche quando si cercò di procedere mediante una statistica di fatti materiali: raccolte le notizie di artisti bizantini che operarono in Italia durante il Medioevo, altri affermò ch'essi ebbero soltanto un'azione saltuaria, altri concluse che poterono influire sugli artisti locali in modo continuo, profondo [1]. Ma la conoscenza sempre più vasta dell'arte bizantina, e il paziente lavoro di confronto valgono omai a dimostrare insieme e l'eccellenza di quell'arte e quanto largamente essa abbia irradiato le regioni occidentali. Alimentata da una grande civiltà nella quale fluivano, e sovente si fondevano, due grandi diverse correnti di cultura, l'una delle quali sembra derivare perenne dalle fonti classiche, se pure di tempo in tempo affievolita, espressa l'altra dallo spirito ascetico e astratto proprio dell'Oriente, l'arte bizantina trasse vigore da entrambe quelle forze diverse. Dall'Ellenismo, e dalla cultura che ne perpetuò la tradizione nel corso del Medioevo, venne ad essa un senso equilibrato della Bellezza, dell'espressione dei sentimenti; si tramandò la tendenza, ch'era pur stata nell'arte classica, di elaborare lentamente alcune forme, di foggiarne dei tipi perfetti ed ideali; derivò una grande raffinatezza esteriore ch'essa rese più acuta con la continua osservazione e imitazione di esemplari antichi. Dall'altra forza, dallo spirito ascetico che pervase la civiltà bizantina e talvolta la rese torpida, quell'arte ebbe una tendenza incessante verso l'astrazione, verso rappresentazioni ieratiche e trascendenti dalla Realtà.

Conciliò essa insieme le diverse forze; e giovandosi dei mezzi che l'intensa cultura offriva, giunse a esplicazioni perfette dei nuovi ideali quali sono la chiara e semplice iconografia sacra, le figure astratte della Divina Liturgia, il Cristo Pantocratore.

Quale stupore dovette essere negli artisti occidentali quando la fortuna portò tra di loro qualche artefice di Oriente, o quando la facile trasmissione di opere d'arte in tempi nei quali i commerci col Levante erano attivi, fece loro conoscere gli avori, gli smalti, le miniature, i mosaici portatili, le iconi nei quali la sicurezza di una forma che rispondeva interamente agli intenti si univa ad artifici di fattura che essi ignoravano o invano si

---

[1] E. Müntz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine* (*Revue de l'Art. chr.*, 1893); A. L. Frothingham, *Byzantine Artists in Italy* (*Amer. Journ. of Arch.*, 1894, pag. 32 e segg.); E. Dobbert, *Zur byzant. Frage* (*Jahrb. d pr. Kstslgn.*, XV, 25 e segg.). Cfr. per un recente riassunto della questione, Ch. Diehl, *Manuel*, 668.

affaticavano a uguagliare! Nell'età in cui l'arte bizantina è nel suo massimo splendore, in cui l'arte occidentale affrettava il proprio divenire, dal secolo XI al XIII, quelle opere ove apparvero incitarono gli artefici, ora offrendo nuovi modelli iconografici, ora spingendoli ad una maggiore perfezione di stile e di tecnica.

Così già sul principio del secolo XI, in Germania, si scorge nella Miniatura, l'influsso, diretto o mediato, dell'arte bizantina, la quale vi estenderà poi sempre più vasta la propria azione informando un' intiera scuola di miniatori e di plastici [1].

L'Italia era tutta aperta al Levante. Nell'età romanica quelle relazioni d'arte che già si rivelano nei monumenti dei primi secoli del Medioevo diventano anche più estese e intense. Allora, in Sicilia e nell'estremo lembo della penisola l'arte bizantina signoreggia: si diffonde nelle badie benedettine della Campania: penetra nell'Italia Centrale, a Roma, sempre più profondamente dal secolo XI al XIII. E non è la sua un'azione deleteria sull'arte che allora meglio si costituiva, sulla Pittura: sembra bensì mortificare dapprima l'ingenua spontaneità che fiorisce negli affreschi della chiesa sotterranea di S. Clemente, ma dà poi agli artisti una sicurezza di tecnica, una precisione di disegno ch'essi ignoravano, e, prevalendo sempre più negli affreschi di Anagni [2], di Subiaco, della chiesa dei SS. Quattro Coronati a Roma, manifestandosi tutta nella badia di Grottaferrata [3], fornisce i mezzi per il grande rinnovamento che sarà sulla fine del Dugento mercé Jacopo Torriti e Pietro Cavallini, Cimabue e Duccio.

Né l'Italia superiore era in minor contatto con l'Oriente, per le sue repubbliche marittime. Venezia, che durante il Medioevo non guardò se non al mare, conobbe dappresso gli splendori della civiltà bizantina, se ne fregiò anch'essa; e quando volle più magnifico il suo S. Marco sulle rive del bacino ove approdavano le navi levantine lo ricostrusse simile a chiese di Bisanzio, e le vaste pareti e le cupole ne rivestì di mosaici per opera di artisti bizantini e dei loro discepoli. Anche Genova accolse largamente l'irradiarsi delle arti e delle industrie orientali: nella sua cronaca del Caffaro le miniature cercarono di emulare lo splendore dei codici bizantini; la sua cattedrale, ove dipinsero artisti bizantineggianti, si ornò

---

[1] A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächs. Marlersch.*, op. cit.; E. Dobbert, *Das Evangeliar zu Gozlar* (*Jahrb. d. pr. Ksmlgn*, XIX, 139 e segg.).

[2] P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, op. cit.

[3] P. Toesca, *Notizie della Badia di Grottaferrata* (*L'Arte*, 1904, pag. 317 e segg.).

dei pallii donati dagli imperatori d'Oriente [1]. E per ogni plaga dell'Italia superiore, dal secolo XI al XIII, si ritrovano dipinti nei quali l'influenza bizantina è evidente: a Padova, a Verona, a Bologna, a Reggio, a Parma, sin nel Piemonte alpestre ove nella remota valle di Susa gli affreschi di un oratorio della badia della Novalesa [2] si uniformano a schemi iconografici e a modelli stilistici bizantini.

La Lombardia non si sottrasse a tanta irradiazione dell'arte di Bisanzio. Nell'età romanica, quando in essa si svolge la poderosa attività di architetti e di scultori che portano pur in lontane regioni, e oltralpe, l'arte loro, la Pittura vi si sviluppa da quelli affreschi di Galliano, che sull'aprirsi del nuovo millennio dànno indizio di una precedente lunga preparazione artistica, ai dipinti di Prugiasco, di Como, di Oleggio appropriandosi sempre meglio i procedimenti bizantini, così come avveniva in altre nostre regioni, e giunge per essi ai nobili affreschi di Civate.

L'influenza bizantina, così nella iconografia come nello stile, è evidente anche in altre pitture di Lombardia le quali si possono riunire a quelle che ci diedero di scorgere abbastanza nitidamente il cammino seguito dall'Arte.

A Milano nella chiesa di S. Celso, fondata dall'arcivescovo Landolfo sul finire del secolo X [3], si conserva presso l'abside una piccola nicchia decorata di un affresco, secondo l'antica usanza che a Roma ha lasciato numerosi esempi in S. Maria Antiqua e nella chiesa sotterranea di San Clemente. Scrostatosi l'intonaco dipinto del secolo XIV, appare ora nella nicchietta una più antica immagine della Madonna [SCA MARIA] seduta sopra un trono dal dossale variegato, col bambino ch'è in atto di benedire. Il viso della Vergine, avvolto dal manto azzurro sotto cui s'intravede l'ac-

---

[1] Non ancora bene studiate sono le relazioni di Genova con l'arte bizantina. Per le miniature della Cronaca del Caffaro, vedi in séguito. I frammenti di affreschi che restano sulle pareti della cattedrale di S. Lorenzo rivelano l'arte di un nobile pittore bizantineggiante del sec. XIII. Nel 1155 l'imperatore Emanuele Commeno promise di dare ogni anno al Comune e all'arcivescovo di Genova tre pallii dorati: cfr. L. Cibrario, *Nota sopra un pallio d'oro che si conserva nel Palazzo Civico di Genova* (senza data).

[2] C. Cipolla, *Antichi inventari della Novalesa*, loc. cit., pag. 172. — Non faccio che un cenno dei principali monumenti dell'influenza bizantina nella Pittura dell'Italia Superiore nel XII e XIII sec. prescindendo da Venezia, da Genova e dalla Lombardia. — Bologna: affreschi nelle chiese del gruppo di S. Stefano e nella chiesetta suburbana di S. Vittore. Modena: affreschi in un nicchione del fianco destro del Duomo (XIII sec.). Carpi: frammenti di affreschi nell'abside della Sagra. Reggio: avanzi della decorazione della facciata del Duomo. Parma: affreschi del Battistero. Padova: affreschi in una cappella laterale degli Eremitani. Verona: affreschi nel Museo Civico e nella torre presso S. Zeno.

[3] Giulini, *Memorie*, I, 668.

conciatura di bende bianche che fasciano le chiome secondo l'antico uso orientale, è tinteggiato d'ombre leggiere, ha lineamenti segnati con forti tratti di carminio: la sua correttezza di disegno mostra uno stile più prossimo a quello degli affreschi di Civate che alle pitture dell'abside di Galliano, e rivolto tutto a modelli bizantini (fig. 82).

Fig. 82. — Milano, S. Celso: Madonna.

Altre antiche iconi della Madonna dipendono in vario grado dalla iconografia orientale, sì che conviene riunirle insieme sebbene siano di luoghi e di tempi diversi.

Nell'oratorio dei SS. Faustino e Giovita a Lambrate, nei dintorni di Milano, un affresco raffigura la Madonna seduta sopra un seggio ornato di grosse perle e di pulvino scarlatto, vestita di porpora, col bambino in grembo, di fronte, benedicente, secondo un tipo comune nell'arte bi-

zantina (fig. 83) [1]. Ma sul capo velato dal μαφόριον la Vergine reca la corona come in dipinti e miniature dell'età romanica, e anche di tempo assai più antico, le quali modificano il tipo bizantino secondo le credenze occidentali che amavano di rappresentare la Madonna quasi regina. Imperiosamente, solenne, il bambino benedice: e vi è anche tanta nobiltà di forme e scioltezza di fattura nel suo aspetto da muovere a congetturare che l'artista abbia avuto presente nel dipingerlo qualche immagine di antichità remota.

Fig. 83. — Lambrate, SS. Faustino e Giovita: Madonna.

Nella chiesa di S. Teodoro di Pavia, costrutta nel secolo XII, la quale conserva ancora molti affreschi medioevali [2], è dipinta sopra uno dei pilastri una Madonna secondo il tipo iconografico dell'affresco di Lambrate (figura 84). Lo stile bizantino impronta anche più la figura della Vergine, e soprattutto quella del bambino, che ha il capo rotondeggiante e quasi calvo secondo il manierismo proprio agli artisti bizantini nel rappresentare i fanciulli. Ma nel colorito dell'affresco sono delle note inusitate: la fascia bianca che di consueto avvolge le chiome della Madonna è colorata di arancione, e lo stesso raro colore riappare nelle gemme della corona. Né la Vergine è sola, ché accanto al suo trono sta Giovanni l'evangelista.

Sopra un altro pilastro della medesima chiesa, dinanzi a un campo di zone sovrapposte, bianche, gialle, azzurre, la Vergine sta ritta col bambino in braccio (fig. 85). È figura quasi grottesca per l'ansiosa immobilità

---

[1] Sui tipi della Vergine nell'arte bizantina, cfr. specialmente: O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa*, Strassburg, 1903, pag. 251.

[2] E. Natali, *Le più antiche pitture di Pavia* (*Boll. della Soc. pavese di St. patria*, 1907).

dei suoi occhi enormi, ma riproduce esattamente il tipo bizantino della Madonna *Odigitria*. Si può anzi affermare che il pittore abbia cercato d'imitare qualche icone bizantina, sia per l'iconografia generale sia pei particolari di stile. Ciò appare se si confronti l'affresco con una delle molte iconi bizantine di ugual tipo, fra l'altre con l'austera Madonna che si erge, sola, entro la grande conca dorata dell'abside del duomo di Torcello, opera di potente artista del principio del secolo XIII (fig. 86). Corrispondono nelle due immagini, con leggiere varianti, gli atteggiamenti: sono tratte quasi da uno stesso schema le forme delle mani, delle pieghe che si dispongono or a squame, nella tunica della Vergine, or a curve concentriche, nel suo μαφόριον. Ma il pittore lombardo, che crediamo dipingesse anch'egli nel secolo XIII, alterò il suo esemplare bizantino; e dove questo, secondo un convenzionalismo comune, recava impressa sulla fronte della Madonna una depressione profonda, egli sostituì un rilievo; e allo sguardo tolse la fissità ieratica dell'immagine bizantina per dargli una strana immobilità.

Fig. 84. — Pavia, S. Teodoro: Madonna.

Se talvolta gli imitatori non comprendevano nel loro intimo e nella forma esterna i modelli bizantini, come è pur dato di vedere in altri affreschi di Pavia e di Cremona [1],

[1] A Pavia nelle chiese di S. Teodoro e di S. Michele; a Cremona, nella chiesa di S. Luca e nel Museo. Forme bizantineggianti sono anche nei più antichi e rozzi affreschi (XII-XIII sec.) ritrovati nell'abside della chiesa di Piona, sul lago di Como. — Ma non intendo di elencare tutti i dipinti che, per loro scarso valore, giovino poco a delineare le vicende dello stile.

molte altre volte essi interpretarono nobilmente i loro esemplari. Così l'artista che nella vecchia chiesa pavese di S. Teodoro dipinse, sullo scorcio del XII secolo, una figura del Battista ritto in piedi, in atto di orante — avanzo forse di una composizione riproducente lo schema della δέησις bizantina — espresse fortemente l'austero tipo ascetico del Precursore ritraendolo quale era stato ideato dall'arte di Bisanzio (fig. 87).

Fig. 85. — Pavia, S. Teodoro: Madonna.

Tali affreschi, eseguiti dal secolo XI al XIII, mostrano come fosse allora diffusa e profonda nella Lombardia, al pari che nelle altre regioni d'Italia, quella influenza bizantina la cui ampia esplicazione nei dipinti di Civate non può adunque dirsi improvvisa così da doversi attribuire ad artisti di altre regioni.

Più ancora essa intanto si manifestava nel grande mosaico absidale della basilica di S. Ambrogio di Milano (figura 65).

Un tempo, sotto il mosaico che risplende nella concavità dell'abside, era un affresco raffigurante i vescovi che dipendevano dalla sede milanese, raccolti quasi in concilio: e tra i vescovi si vedeva anche quello di Genova, indizio probabile che la pittura apparteneva a età remota, all'epoca in cui la diocesi genovese era soggetta ancora alla

giurisdizione di Milano [1]. Le pareti della grande fornice che precede l'abside erano dipinte a grandi riquadri che simulavano marmi variegati e commessi insieme con disegno affine a quello delle tarsie marmoree della basilica eufrasiana di Parenzo e del battistero degli Ortodossi, a Ravenna: avevano anche uno zoccolo di incrostature marmoree, raffiguranti una schiera di agnelli, opera certamente di grande antichità, forse del secolo VI.

Tali decorazioni, alle quali fu data sinora scarsa importanza, rendono anche più intricati i molti problemi sull'epoca di costruzione della parte terminale della basilica ambrosiana comunemente ascritta, insieme con l'abside, alla fine del secolo VIII o al principio del secolo successivo, all'epoca in cui i monaci benedettini furono insediati nell'antica basilica, e dovettero provvedere a trasformarla secondo i propri bisogni. Alla medesima età, nella quale la basilica venne pur fregiata dell'altare di Wolvinio, essendo abate Gaudenzio, è sovente attribuito il mosaico dell'abside: anzi, una commissione di periti radunata nel 1637 giurò che il mosaico era appunto di quell'epoca, trovando prova della propria opinione in certi enigmatici monogrammi che si veggono entro un riquadro della cornice! [2].

Fig. 86. — Torcello, duomo: Madonna.

Il tempo ha devastato la grandiosa decorazione dell'abside. Già in pessimo stato al principio del secolo XVII, guasto nel mezzo da un'alta finestra e privo di due degli epigrammi che lo fregiavano [3], il mosaico sofferse i danni più irrimediabili quando si volle restaurarlo: molte parti furono allora rinnovate; altre vennero asportate e rifatte [4].

Potrebbe pertanto essere stata cagionata dai restauri la varietà di

---

[1] G. P. Puricelli, *Ambros. Basil. Monumenta*, Milano, 1645, pag. 175.

[2] Puricelli, op. cit., pag. 113. Non abbiamo modo di sciogliere l'enigma di quei monogrammi, i quali nella forma delle loro lettere richiamano alla grafia bizantina.

[3] Visita del card. Federico Borromeo, nel 1608: Arch. della Bas. Ambr. — Il mosaico era allora " multis in locis confractum ".

[4] La testa originale della figura di S. Protasio si trova ora nel Museo Civico di Milano: quella della figura di S. Martino nelle esequie del santo si ritrova nel Museo cristiano di Brescia e in una cappella laterale della chiesa di S. Ambrogio; né sappiamo determinare quale delle due sia l'originale.

maniera ch'è facile di osservarvi, ma conviene anche proporsi il dubbio s'essa provenga non già dai più recenti restauri ma dall'essere state ricomposti o risarciti in diverse epoche antiche alcuni tratti della vasta composizione. Il dubbio viene confermato dal considerare come sia poco

Fig. 87. — Pavia, S. Teodoro: il Battista.

organica in sé l'iconografia del mosaico: presso la parte di mezzo, ieratica, nella quale domina il Cristo fra gli angioli e i santi, sembrano intrusi i due episodi laterali rappresentanti il miracoloso intervento di S. Ambrogio ai funerali di S. Martino; e lo stesso disporsi delle tessere segna

una netta distinzione fra le due parti del mosaico. Ma dopo lunga osservazione, crediamo di potere affermare che tutto ciò dimostri come abbiano lavorato nella grandiosa opera parecchi artefici, senza trovare nessun argomento sicuro per credere che le diverse parti siano state eseguite in epoche differenti.

Fig. 88. — Milano, S. Ambrogio: Cristo, nel mosaico absidale.

Sul fondo d'oro, al sommo del quale si apre un ombracolo variopinto e appare una corona adorna di grosse gemme in rilievo, fra i santi Gervasio e Protasio, troneggia il Cristo, benedicente secondo il modo bizantino, e tiene nella sinistra un libro inscritto: EGO SVM LYX MYNDI. Un'altra iscrizione dichiara: IC XC O BACHAEV TIC ΔΟΞΗΣ. Gli arcangeli

Michele [o APX. MIXAHIA] e Gabriele [o APX. ΓΑΒΡΙΗΑ] si librano a fianco del Pantocratore.

Le figure dei due arcangeli sono rifatte quasi per intiero, ma è intatta la figura del Cristo. Sul trono di oro niellato, munito di un dossale a losanghe di viola e di bianco vivido, grandeggia il Redentore con una fosca intensità di colori. Il suo manto è di azzurro opaco, la tunica di porpora cupa fregiata di *clavi* d'oro; il viso è stranamente colorito di fibre rosse, bianche e azzurre attorte insieme; e tinte sanguigne sembrano imbrattar la fronte, le guance, le mani, insinuarsi anche fra le ciocche dei capelli (fig. 88).

Nell'avvolgersi delle tessere, che accompagna il modellato, si mostra il faticoso manierismo della tarda arte bizantina quale predomina nelle miniature e nei mosaici della seconda età d'oro, anche in quelli di Sicilia, di Roma, di Venezia. E il colore bruno, esagerato, quasi decomposto, delle carni ha raffronto in parte dei mosaici del battistero di Firenze eseguiti da artisti bizantineggianti del secolo XIII.

Nei due santi che fiancheggiano il Cristo ogni particolare iconografico e stilistico corrisponde alle formule bizantine: l'atteggiamento delle figure; le tuniche con orli gemmati, le clamidi *tabulatae* e orlate di leggieri racemi; le convenzioni del riprodurre ogni forma, anche in particolari secondari, come nel segnare la flessione delle gambe mediante la lunga ombra proiettata dai ginocchi. E i loro visi hanno lo stesso colorire complicato e forte ch'è nella figura del Redentore.

Anche i due episodi della vita di S. Ambrogio nella vivace policromia dei loro sfondi architettonici e dei palmizi che li riquadrano, troppo si assomigliano al resto del mosaico perché sia ragionevole attribuirne l'esecuzione ad epoca diversa.

Nel riquadro di sinistra è figurata la chiesa di Tours [TVRONICA] dai tetti variamente colorati, entro la quale S. Ambrogio [o A ANBPOCIOC] benedice il cadavere di S. Martino [S. MARTINVS] già collocato entro il feretro: il santo è assistito da tre chierici; due giovani, nell'atrio della chiesa, fanno atti di stupore mentre nell'alto della torre oscillano miracolosamente le campane.

Per i gravi restauri subìti il mosaico non può oramai dar materia a osservazioni stilistiche: le quali invece sono ancora concesse dal riquadro di destra. Quivi prosegue la narrazione della leggenda delle esequie di S. Martino già raccolta da Gregorio di Tours. Nello sfondo, accanto a un piccolo edificio a cupola [ECLA FAVSTAE], sorge la basilica ambrosiana con due

Tav. VI. — Milano, S. Ambrogio: il miracolo delle esequie di S. Martino (mosaico dell'abside).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

campanili, con cupola e tetti embriciati di azzurro, di grigio e di lacca. Presso l'altare S. Ambrogio (S. ANBROSIVS) sta addormentato, mentre in fondo della navata gli spettatori, stanchi dell'attesa, si mostrano stupiti; il diacono, sull'ambone, attende impaziente di poter leggere, e un accolito si appressa ad Ambrogio per destarlo. La vivacità del racconto e l'espressione patetica delle figure — occhieggiano esse, inquiete — trovano parallelo nelle forme più progredite dell'arte bizantina [1] la quale sovente illustrò con altrettanto brio nei manoscritti ogni varia materia. E anche il tipo dei visi, soprattutto nelle figure delle donne velate che stanno fra i fedeli, risponde appieno allo stile dei mosaici e delle miniature della seconda età d'oro bizantina (tav. VI).

Né è da trascurare, per mettere in chiaro le origini artistiche del mosaico ambrosiano, come non soltanto siano greche le iscrizioni della parte centrale, e dell'episodio di sinistra, ma anche nelle iscrizioni latine si insinuino forme grafiche bizantine.

È pertanto legittimo il concludere che il mosaico dell'abside di S. Ambrogio, opera di diversi artefici, dipende anche più degli affreschi di Civate dall'arte bizantina, probabilmente compiuto sul volgere del secolo XII [2], come può dedursi da alcuni dei raffronti indicati con altri monumenti.

Appar verisimile ch'esso sia stato eseguito da artisti che provenissero da luoghi nei quali l'arte e la cultura bizantina prevalessero più che nella Lombardia, da luoghi nei quali fiorisse anche l'arte del mosaico. E lo sguardo si volge a Venezia. Da Venezia, nel secolo XIII, Onorio III chiamò a Roma i mosaicisti che ornarono l'abside di S. Paolo fuori le mura; Firenze ebbe, secondo vuole la tradizione, alcuni dei decoratori della cupola del suo battistero: forse anche a Milano vennero di colà i decoratori dell'abside di S. Ambrogio. Fra i mosaici di Venezia e dell'estuario non se ne trovano tuttavia che rispondano per intiero a quelli della basilica ambrosiana sebbene molti di essi siano improntati dello stesso spirito patetico, e della medesima laboriosità di tecnica. Il mosaico di S. Ambrogio può dirsi perciò rappresentare in Italia, tra i mosaici siculi e i mosaici di Venezia, una nuova varietà della multiforme arte bizantina. La quale, nelle sue tinte fosche e intense, nella ieratica composizione centrale, nella vivacità degli episodi delle esequie di S. Mar-

---

[1] Cfr. specialmente le miniature delle *Omelie* del monaco Giacomo: A. VENTURI, *Storia*, II, 482 e segg.

[2] Molti attribuiscono il mosaico al sec. IX: cfr. F. X. KRAUS, *Geschichte*, I, 603; CAVALCASELLE, *Pittura*, I, 79. Ma giustamente il VENTURI (*Storia*, III, 432) lo rivendica al sec. XII.

tino, vi appare non nelle sue forme più raffinate ma in uno dei suoi aspetti più originali, nell' asprezza ch' essa sovente adoperò nel suo ultimo periodo.

Così nel cuore della Lombardia si affermò più altamente quell'arte la cui influenza si era diffusa dappertutto e già da secoli compenetrava sempre più la Pittura adducendola dagli affreschi di Galliano a quelli di S. Pietro di Civate.

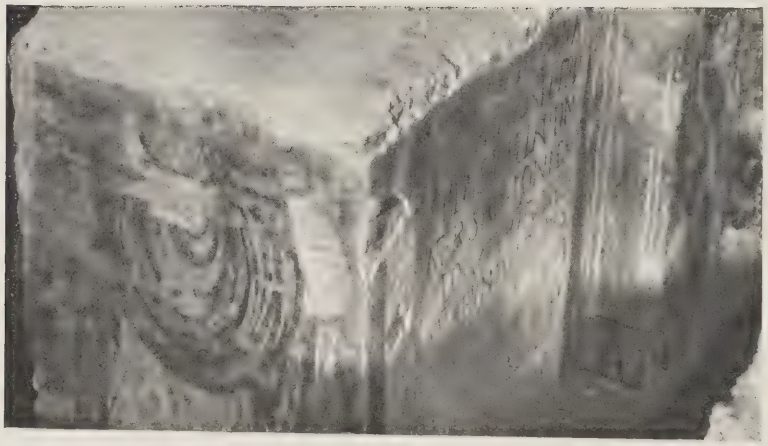


Fig. 89. — Como, S. Giorgio: affresco e iscrizione.

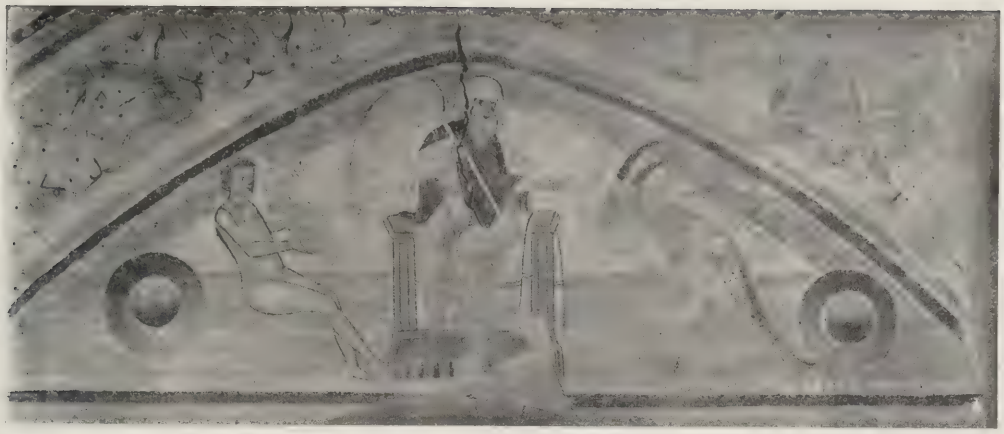


Fig. 90. — Angera, castello: Saturno.

LA PITTURA E LA MINIATURA NEL DUGENTO E SUGLI INIZI DEL TRECENTO

Persistere e svolgersi dello stile bizantineggiante: affreschi vari; rispondenze con la Pittura dell'Italia centrale. — Saltuaria influenza dello stile gotico: affreschi vari. — Manoscritti miniati di probabile origine lombarda. — Gli affreschi del castello di Angera.

Mirabile Dugento, nel quale dapprima è la giovinezza impetuosa, ancora incerta di sé, poi la maturità forte d'una nuova coscienza, nell'azione, nel pensiero, nell'arte; e solenni figure segnano di loro grandezza la continua ascensione spirituale: Federico II, S. Francesco, Dante!

Anche la Pittura tenne il cammino percorso allora da altre forme della vita nostra, e dopo avere ancora accolti nuovi elementi esterni, si affermò pienamente originale. Dalla profonda preparazione fatta dall'arte bizantina sorgono a Roma i maestri della fine del Dugento, Firenze ha Cimabue, Siena ha Duccio; e ancora è nell'opera dei nuovi pittori, che già sorpassa di molto l'estetica dell'arte di Bisanzio, il segno delle sue origini da questa: poi si innalza, nuova, rivelatrice di ignote forze dello spirito, l'arte di Giotto.

Tanta importanza nell'universale divenire dell'arte ebbe allora la Pittura dell'Italia centrale che sinora sono rimaste nell'ombra, e quasi trascurate dagli studi, le forme meno ricche di vitalità ma pur degne di essere osservate che furono nella Pittura di quel tempo in altre regioni italiane, fuori dell' orbita dei maestri di Roma e della Toscana, prima che il verbo di Giotto vi risonasse.

Fig. 91. — Milano, S. Ambrogio: Madonna.

Nell'Italia superiore, specialmente nella Lombardia è dato di trovare molti e importanti monumenti della Pittura murale del Dugento e degli inizi del Trecento con caratteri ora paralleli a quelli della Pittura dell'Italia centrale, ora tanto più notevoli perché del tutto singolari. Senza cercare di riunir tali monumenti in una serrata successione cronologica e stilistica, ché la loro serie non è bastevolmente continua, giova qui raggrupparli a seconda delle tendenze che vi predominano, trascorrendo in traccia di quelle a ricercarli per tutto il Dugento e sin nei primi anni del Trecento.

Molti affreschi, di varia età in tale lungo periodo, manifestano l'estendersi sempre maggiore delle influenze bizantine che ormai da più secoli si esercitavano anche nella Lombardia.

Nella basilica ambrosiana la fronte di un pilastro è fregiata della immagine della Madonna e di un santo vescovo, affreschi eseguiti per commissione del devoto [BON' AMIC' TAVERNA] che fu dipinto, in atto di preghiera, sopra il medesimo strato di intonaco (figg. 91-93). La Madonna siede su

trono gemmato col bambino in grembo, e dal menisco celeste si protendono verso di lei due angioli che recano, quasi in offerta, sulle mani velate due sferule inscritte con nessi di lettere non bene decifrabili [1]. L'aspetto senile del bambino, il comporsi delle pieghe, le dense lumeggiature sono chiari indizi della influenza bizantina in questo affresco, come nelle sottostanti figure del santo vescovo e del devoto Buonamico Taverna; ma nell'opera del pittore bizantineggiante, che operava già sugli inizi del secolo XIII [2] — com'è a credere osservando la sua maniera di colorire più complessa che negli affreschi di Civate —, si ritrova anche una certa angolosità di disegno che potrebbe compararsi con quella di coeve miniature germaniche [3], improntate pur esse dall'arte bizantina.

Fig. 92. — Milano, S. Ambrogio: un Santo vescovo.

Nell'atrio della medesima basilica ambrosiana, fra numerosi lacerti di antichi affreschi [4]

---

[1] In uno dei due dischi si legge la parola: ENS.

[2] Il MAGISTRETTI (*Delle vesti ecclesiastiche in Milano* in *Ambrosiana*, op. cit.) attribuì l'affresco al sec. IX per considerazioni sulle vesti liturgiche del santo vescovo, le quali tuttavia non escludono, a mio parere, che il dipinto possa appartenere a età di molto più recente, come crediamo. Nulla conferma l'asserzione del Magistretti che alcune parti della figura siano ridipinte.

[3] V. specialmente: A. HASELOFF, *Eine thüring. sächs. Malerschule*, op. cit., tavole.

[4] Indichiamo i frammenti principali di affreschi dell'atrio e dell'interno della basilica ambrosiana che non occorre di menzionare altrove. Nell'atrio: 1. Affreschi della quinta campata del fianco destro, divisi in tre registri, rappresentanti Cristo in trono fra santi, la crocifissione e due devoti: XII sec. Guastissimi. — 2. Affresco a sinistra della porta maggiore dell'atrio, rappresentante la tumulazione di un

il più importante, sulla porta destra della chiesa, rappresenta la Madonna nelle sue consuete vesti, velata il capo di bianco, in atto di orante, e il Battista che accenna verso l'agnello mistico. Gli ornati di cui è riquadrata in alto la finestra presso la quale stanno le due figure, l'atteggiamento di queste, l'espressione intensa dei loro sguardi, e anche i particolari meno importanti del loro vestiario, indicano che il pittore s'ispirava a modelli di miniature o d'iconi bizantine. Ed è a notare che, nell'atrio del secolo XII, quell'affresco appare sovrapposto ad un altro più antico intonaco dipinto: argomento che si associa ai caratteri stilistici per designare il secolo XIII [1].

Fig. 93. — Milano, S. Ambrogio: un devoto.

Un altro affresco, frammentario, dello stesso atrio, nel quale è raffigurato il Cristo seduto e benedicente (fig. 94) [2], può credersi dipinto intorno all'epoca in cui fu decorata la tomba di Guglielmo de' Cottis, abate di S. Ambrogio, morto nel 1267 e sepolto presso l'oratorio di S. Vittore in ciel d'oro ch'egli aveva restaurato. Come nell'affresco dell'atrio anche nelle pitture, assai guaste, del sepolcro dell'abate i copiosi caratteri bizantini sono alterati

cadavere: forse della fine del sec. XII. Guastissimo. — 3. Frammenti di varia epoca (XII-XIII sec.) a sinistra della porta maggiore della chiesa. — 4. Nell'interno della basilica, presso la porta di sinistra, avanzi quasi del tutto scolorati di affreschi rozzissimi che rappresentano in diversi riquadri la Visitazione di Maria e alcune figure di sante (S. Veritas...), nella peggior maniera trascurata del sec. XII ma non senza influenza bizantina negli atteggiamenti. Il Ferrario (*Monumenti sacri della bas. di S. Ambr.*, Milano, 1824, pag. 89) vide dipinti alla destra della porta maggiore i sette dormienti: ma di tale pittura non abbiamo trovato traccia.

[1] Potrebbe riferirsi anche a questo affresco un documento (G. Biscaro, *Note e documenti Santambrosiani* in *Arch. St. Lomb.*, 1905, pag. 59) che ne stabilirebbe la data fra il 1261 e il 1306.

[2] Fa parte dello stesso affresco lo scialbo della lunetta sovrastante dipinto di grandi stelle gialle e con due stemmi, di forma dugentesca, a campo bianco con sbarra verde a risega.

da un tratteggiare duro dei profili e da un colorire poco accurato (figura 95) [1].

Meglio conservata è nella basilica di S. Ambrogio la decorazione di un sottarco al termine della navatella di sinistra ove è figurata una singolare scena marina. Da grandi orci dipinti a piè del sottarco sembra ef-

Fig. 94. — Milano, S. Ambrogio: Cristo benedicente.

fondersi una zona azzurra di acqua: un uomo ignudo e rossastro, a cavalcioni di un ippocampo, e certi barcaioli passano sull'acqua pescosa, popolata di conchiglie; un vecchio fulvo è intento a pescare con la lenza.

[1] GIULINI, *Memorie*, IV, 581; G. FERRARIO, *Monumenti sacri*, op. cit., pag. 181; CAVALCASELLE, *Pittura*, IV, 220. È singolare nella tomba dell'ab. Guglielmo l'innestarsi delle pitture con le mensole scolpite che sorreggono certe arcatelle pensili. Sia gli affreschi della tomba, sia quelli della vicina porta sono in pessimo stato.

La scena fantastica, che si può credere derivata all'artista medioevale da una tradizione che abbia perpetuato, deformate, le rappresentazioni della vita acquatica ideate dall'arte classica, trova intiero paragone in un sottarco della cripta della cattedrale d'Anagni ove un pittore bizantineggiante della metà del secolo XIII dipinse gli stessi strani esseri marini [1].

E perché nella decorazione della cripta di Anagni quelle figurazioni del Mare possono connettersi con altri affreschi che illustrano la fisiologia dell'Uomo e la costituzione fisica dell'Universo, non è troppo audace il con-

Fig. 95. — Milano, S. Ambrogio: affresco sulla tomba di G. de Cottis.

getturare che un ugual ciclo iconografico, rispecchiante nozioni generalmente diffuse, sia stato dipinto, verso la metà del secolo XIII [2], anche nelle volte minori della basilica ambrosiana.

Pur in luoghi remoti della Lombardia la Pittura del secolo XIII ha lasciato tracce, notevoli talora per finezza di fattura e per forti riflessi

[1] P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni (Gallerie Naz. It.*, V, pag. 10).

[2] Ci siamo proposti il problema se l'affresco del sottarco non sia coevo alle prossime pitture dell'ultima campata della navatella di destra che abbiamo attribuite al sec. XI, ma abbiamo dovuto concludere ch'esso differisce molto da quelle.

dell'arte bizantina più di quelle che si ritrovano nella stessa metropoli lombarda [1].

Nella chiesa campestre di S. Giorgio di Almenno S. Salvatore, presso Bergamo, fra altre pitture di varia epoca, la figura di una santa, dipinta probabilmente tra il secolo XII e XIII, ritrae delle più elette forme bizantine nella correttezza del disegno e nel colorito delicato.

Sul principio del secolo XIII diversi pittori lavorarono nella chiesetta

Fig. 96. — Mantova, chiesa del Gradaro: l'ultima Cena.

alpestre di S. Maria di Torrello, costrutta dal vescovo di Como Guglielmo della Torre fra le selve del promontorio di Morcote, sul lago di Lugano [2]. Erano artisti che seguivano con varia capacità lo stile bizantineggiante:

---

[1] Sono da ricordare i seguenti avanzi di affreschi bizantineggianti del sec. XIII, a Milano. 1. Museo del Castello, n. 74: Madonna col bambino, su fondo dorato (fine sec. XIII). — 2. Ibid., n. 75: S. Giovanni B.; affresco simile al precedente. — 3. S. Eustorgio, secondo pilastro di sinistra: una santa martire (sec. XIII-XIV). — 4. Ibid., quarto pilastro di sinistra: Madonna col bambino (prima metà sec. XIII: cfr. le iconi della Madonna in S. Teodoro di Pavia). — 5. Ibid., ultimo pilastro di destra: frammento di Crocifissione. Di colorito succoso (sec. XIII-XIV). — 6. S. Babila, porta del lato destro: avanzi di figura. — 7. Chiaravalle, camposanto: avanzi nelle edicole. Guastissimi.

[2] Rahn, *Wandgem.*, 10; S. Monti, *Storia ed Arte*, op. cit., 490.

presso al rozzo pittore d'una Crocifissione dipinta nell'interno della chiesa, altri più abili decoratori affrescarono, nella lunetta della porta, la Madonna col bambino; nella facciata, una grande figura di vescovo, in memoria forse del fondatore [1], e un gigantesco S. Cristoforo [2] ornato di

Fig. 97. — Galliano, S. Vincenzo: Madonna e Santi.

corona e di manto di vaio, col bambino sulle spalle, seguendo gli schemi bizantini ma alterandoli nella gamma dei colori e in certa rigidezza del

[1] Presso la figura del vescovo abbiamo decifrato alcune parole di una scolorata iscrizione in lettere gotiche: " presul . cumanus..... currebant ". Essa si riferisce probabilmente alla costruzione della chiesuola.

[2] Alle antiche immagini di S. Cristoforo già indicate dal Rahn (*Wandgem.*, 13) a Monte Carasso e a Biasca nel Canton Ticino aggiungiamo il malconcio affresco della facciata della chiesa parrocchiale di Baveno che può assegnarsi al principio del sec. XIII anche per il vestire della devota raffigurata a piedi del santo gigantesco; gli avanzi di un dipinto nel sottotetto dell'oratorio di S. Ambrogio di Antoliva e quelli nell'atrio della basilica ambrosiana dietro il mausoleo di P. C. Decembrio.

disegno che dà indizio del diffondersi di un nuovo stile del quale altri affreschi saranno più chiara prova. Non altrimenti si ritrovano i consueti caratteri bizantineggianti, alterati anch'essi da un disegnare angoloso, nei rozzi affreschi del coro e della sagrestia della chiesa del Gradaro a Mantova, dipinti probabilmente nella seconda metà del Dugento (fig. 96) [1]. Allo scorcio del medesimo secolo può essere attribuito un affresco della chiesa di S. Vincenzo di Galliano, sulla scala che dà accesso alla cripta.

Fig. 98. — Parma, battistero: affresco (particolare).

Quivi dinanzi a un fondo giallo e azzurro, fregiato di un leggiadro orlo, quale si ritrova in affreschi del principio del Trecento, è raffigurata la Vergine in trono col bambino che l'accarezza e benedice, fra più santi (fig. 97). In strani giochi una luce candida irraggia le vesti, illumina

[1] L'affresco più importante è una rappresentazione, frammentaria, dell'Ultima Cena tra fasce di ornati imitati da stoffe orientali. Le figure sono fortemente delineate di rosso, e lumeggiate con luci bianche. Le epigrafi, di carattere gotico, indicano il sec. XIII inoltrato. Uguale stile si scorge negli avanzi della decorazione della sagrestia. Cfr. D'Arco, *Delle Arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, 1837, 20. — Sono forse alquanto più antiche, del principio del sec. XIII, ma appartengono al medesimo stadio stilistico, alcune rozze figure di santi ritornate in luce, fra dipinti più recenti, nell'abside della chiesa della Badia di Piona sul lago di Como.

tortuosamente i visi: un corruccio sembra pesare sulle figure dagli sguardi intenti e dai visi solcati di rughe. È un complesso di forme che il pittore imita da opere tarde, e men belle, dell'arte bizantina; quasi dai medesimi modelli che con molta maggior maestria furono seguìti dal decoratore della vasta cupola del battistero di Parma, del maggiore monumento che la Pittura bizantineggiante del secolo XIII abbia lasciato nell'Italia superiore (fig. 98).

A Pavia, nella lunetta esterna di una porta laterale di S. Teodoro, si vede ancora una Madonna avvolta nel manto purpureo, col bambino benedicente: affresco che segue con grande finezza i procedimenti e gli

Fig. 99. — Piacenza, duomo: Madonna.

schemi bizantini. E in modo non dissimile un altro pittore del secolo XIII dipinse nell'interno della medesima chiesa una figura di S. Elena tracciandone i lineamenti con profili rossi, secondo la vecchia consuetudine, ma modellandone il viso con nuova delicatezza di tinte tenui soffuse di ombre verdoline, e colorendo con vivacità le vesti soppannate di vaio, listate di perle.

Più intima grazia infuse nei modelli bizantini l'artista che, nel principio del Trecento, affrescò una lunetta sulla porta della sagrestia del duomo di Piacenza (fig. 99) [1]. La sua Madonna ha il manto cosparso di

[1] L'affresco fu trasportato su tela.

dischi d'oro, e stellato in fronte: si volge ella al bambino che l'ascolta; e due angioli sorgono a lato portando degli steli fioriti. Sia la composizione, sia il tipo delle figure, e la fusione grande del colorito, inducono a far paragone del dipinto di Piacenza con opere di pittori romani della fine del Dugento, quali sono il mosaico sulla porta laterale di S. Maria in Aracoeli o la Madonna di Pietro Cavallini in S. Maria in Trastevere (fig. 100). Né vi è ragione di escludere che le somiglianze possano essere state cagionate dall'irradiarsi anche nell'Italia superiore della Pittura dell'Italia centrale, o

Fig. 100. — Roma, S. M. in Trastevere: P. Cavallini. Madonna, mosaico.

per mezzo di relazioni d'artisti, o per migrare di opere. Del quale abbiamo ancora prove singolari: a Bologna, una tavola improntata allo stile di Cimabue [1]; a Milano, un crocifisso collocato già in antico nella chiesa di S. Eustorgio (fig. 101) [2], e simile ai dolenti crocifissi dipinti nell'Italia centrale, soprattutto alla croce di Giunta Pisano nella chiesa di S. Francesco d'Assisi. Ma, per altro rispetto, è pur verisimile che le rispondenze tra l'affresco di Piacenza e i mosaici romani non siano che effetto di una stessa derivazione dei diversi artisti da origini comuni, ch'esse siano conse-

[1] H. Thode, *Franz von Assisi*, Berlin, 1904, pag. 237.
[2] Secondo la tradizione, il crocifisso proviene dall'Italia centrale.

guenza di un parallelo svilupparsi della Pittura nell'Italia centrale e superiore dopo un'uguale preparazione fornita dall'influenza bizantina.

Il costituirsi, anche nella Lombardia, di una maniera particolare distinta per tratti nuovi dalle forme più passivamente bizantineggianti, s' intravede pur nei resti di un grande Giudizio Universale dell' abside di S. Michele di Cremona (figura 102) [1]. Quivi, entro una mandorla, troneggiava il Cristo, brandendo una spada; intorno a lui volavano degli angioli coi simboli della passione, si adunavano i beati e i reprobi, fra i quali ancora si scorgono il giurista col suo mantello di vaio e col libro, l' uomo d' arme, il vescovo. Appariscono nell'affresco note inusitate di colore, un lento distaccarsi dalle forme consuete, un più vivo spirito naturalistico nel riprodurre il costume: qualità che dànno motivo di collegare il dipinto di Cremona alle miniature di molti codici eseguiti sul principio del Trecento nell'Italia settentrionale, nelle quali le forme bizantineggianti sono commiste di caratteri nuovi che dovevano svolgersi sempre più nel divenire dell'Arte [2].

Fig. 101. — Milano, S. Eustorgio: Crocifisso.

[1] L'interpretazione dell'affresco, ora guastissimo, non è dubbia poiché la figura che grandeggia sul trono ha il costato e i piedi piagati.

[2] Ci riferiamo alle miniature dette di scuola bolognese (Venturi, *Storia*, III, 457) di alcune delle quali facciamo cenno più oltre.

Si possono connettere a tali dipinti più originali anche gli avanzi della vasta decorazione della maggior navata della chiesa di S. Giorgio di Almenno S. Salvatore, presso Bergamo, che per il carattere delle iscrizioni e per lo stile si deve attribuire all'inizio del Trecento. Nella remota chiesa rurale quelli affreschi, notevoli soprattutto per la loro iconografia, serbano molte tardive reminiscenze di più antichi elementi decorativi — figure di pavoni, nel piedritto degli archi, fasce con dentelli variopinti — e forme bizantineggianti già di molto alterate senza che tuttavia vi si possa scorgere nessun riflesso dell'arte giottesca (fig. 103).

Fig. 102. — Cremona, S. Michele: i reprobi.

Al medesimo momento stilistico spetta il raro affresco dell'antico duomo di Bergamo rappresentante una scena della buona antica vita del Comune. Sopra un fondo bruno, scorniciato di verde, sul terreno giallo, è dipinta una delle caritatevoli " andate „ che i fratelli della Misericordia solevano compiere secondo la propria regola (fig. 104)[1]. Vien primo un gentiluomo, e porge un pane al mendico ignudo che, da terra, tende le mani verso di lui; lo segue un giovane che reca, cauto, un recipiente ricolmo, mentre due servi portano la bisaccia del pane e la fiasca del vino. Nell'aspetto del mendico e nelle forme delle vesti vivamente lumeggiate

[1] *Bollett. della Civica Bibl. di Bergamo*, Bergamo, 1907, pag. 37 e segg.

persistono i tratti bizantineggianti, ma i visi già hanno un'espressione alquanto personale, e il loro disegno largo, a forti contorni, che rammenta anche gli affreschi della tomba di Guglielmo de Cottis, accenna al formarsi d'una nuova maniera, a elementi sinora non chiaramente dimostratisi ch'erano penetrati nella Pittura.

L'Italia, la quale accoglieva largamente molteplici raggi d'arte e di cultura di altre regioni, fu corsa trionfalmente nel secolo XIII dal nuovo stile gotico venuto di Francia, che diede al santo di Assisi la sua

Fig. 103. — Almenno S. Salvatore, S. Giorgio: affreschi.

basilica, a Federico II la nobile reggia di Castel del Monte. E più d'ogni altra nostra regione dovette allora essere compenetrata dalla cultura francese l'Italia superiore, quando nelle sue città risonarono i cantàri cavallereschi di Francia, quando si formò persino uno strano linguaggio letterario in cui la lingua d'*oil* si mescolava coi dialetti veneti e lombardi.

Lo stile gotico quale si manifesta nella Pittura francese del secolo XIII, e soprattutto in miniature e vetrate dipinte, era in intiera opposizione con quello bizantino e bizantineggiante. Non cercava di riprodurre realisticamente, con rilievo, le forme esteriori, anzi mirava a rappresentarle con ingegnose e raffinate espressioni lineari, riducendole entro schemi più propri a decoratori che a pittori, rifuggendo dal modellare con

l'uso di ombre e di luci per servirsi invece di colori " piatti " [1]. Doveva, nel Trecento, l'arte italiana affermarsi in Francia con l'opera dei pittori senesi, e offrire esempi di altri intendimenti e di una fattura diversa, perché i pittori e i miniatori del Nord volgessero ad altre vie, preparassero la mirabile apparizione di Uberto e di Giovanni van Eyck.

Fig. 104. — Bergamo, duomo : i fratelli della Misericordia.

Ora, mentre lo stile gotico francese influiva fortemente sull'architettura e sulla scultura italiana, esso lasciava pure qualche leggera traccia nella Pittura [2], sebbene questa tendesse a scopi suoi propri e possedesse ormai tali mezzi di tecnica che potevano apprestare l'arte di Giotto e del Trecento.

[1] Cfr. G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Lipsia, 1907, 14.

[2] Intorno all'influenza dello stile gotico nella Pittura italiana del sec. XIII, cfr. : O. Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei* (*Rep. f. Kw.*, 1904, pag. 91 e segg.).

Nella Lombardia non sono rari gli indizi della influenza di quello stile.

In alcuni mediocri affreschi dell'antica chiesa del monastero di Solbiate inferiore, dipinti circa il 1290, il colorito delle vesti non ha rilievo; e anche il disegnare angoloso dei visi accenna a influenze gotiche oltramontane [1]. Queste si trovano più evidenti in affreschi, ora molto ridipinti, di un'absidiola del duomo di Piacenza ove pur l'iconografia della Resurrezione dei morti ha riscontro con rappresentazioni care all'Arte di Francia [2]. E nel medesimo duomo, nel transetto di sinistra, sembra imitato da qualche miniatura o da un sigillo gotico l'affresco che rappresenta, curiosamente, S. Giorgio che uccide il drago mentre la donzella sta seduta in groppa del suo cavallo, e si stringe all'arcione.

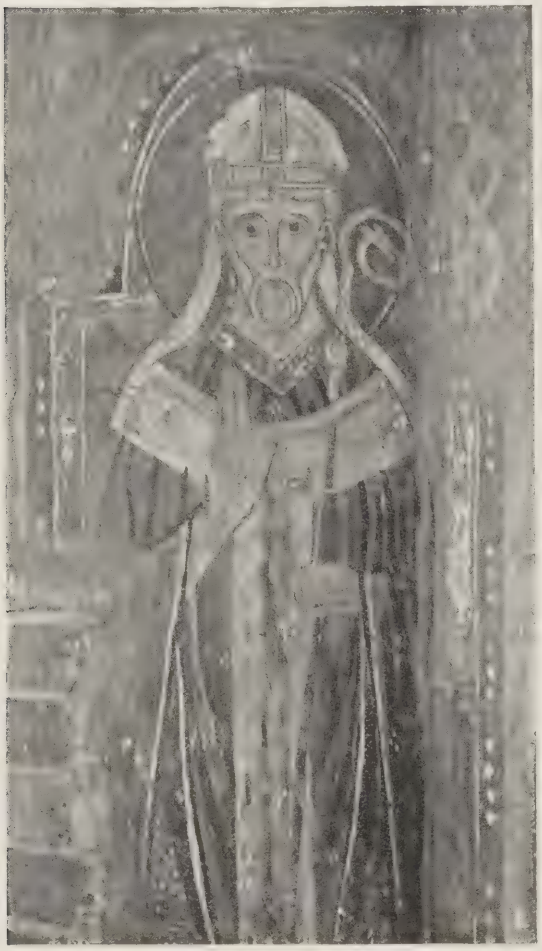


Fig. 105. – Pavia, S. Teodoro: Santo vescovo.

Tracce delle stesse tendenze, le quali tuttavia non riescono a prevalere su quelle bizantineggianti, e di solito appariscono in opere di scarso valore artistico, sono a Pontasso presso Voghera nella decorazione dell'oratorio di S. Maria, eseguita sul principio del secolo XIV [3]; a Pavia, in S. Teodoro, nella figura d'un santo vescovo (fig. 105); a Milano, negli affreschi del piano terreno dell'antica torre di Ansperto presso il Monastero Mag-

---

[1] Sono, nell'abside dell'oratorio di Solbiate ch'è avanzo d'una più vasta chiesa, alcune figure di santi presso una delle quali è un cartello con la scritta: " mcclxxxx ... fecit fieri hoc opus ". Non mancano in tali affreschi anche molti tratti bizantineggianti.

[2] Venturi, *Storia*, III, 417.

[3] V. Cerioli, *L'oratorio di S. Maria del Pontasso* (*Rivista di Scienze storiche*, 1908).

giore [1] e in un dipinto, rappresentante l'apparizione di Cristo alla Maddalena, nella chiesa di S. Nazaro [2]. Notevoli soprattutto, nel battistero di Varese, una Madonna che allatta il bambino (fig. 106), e un santo in atto di proteggere un palazzo, affreschi dell'inizio del Trecento, nei quali le tinte unite, e i contorni del disegno, condotto secondo lo stile gotico, palesano un influsso della Pittura nordica così forte come è raro di trovare altrove [3].

Nella Miniatura, la quale, durante il secolo XIII e sul principio del secolo seguente, fiorì largamente nell'Italia superiore, si può credere siano state le stesse tendenze e gradazioni stilistiche che sono nella Pittura, lo stesso predominare dello stile bizantineggiante che fu il massimo iniziatore della nuova arte del Trecento e un saltuario suo contaminarsi, in diverso grado, con le forme gotiche oltramontane [4]. Ma la scarsità di manoscritti miniati che siano di sicura origine lom-

Fig. 106. — Varese, battistero: Madonna col bambino.

[1] Cavalcaselle, *Pittura*, IV, 221. Anche per essere rappresentato fra gli altri santi S. Francesco, gli affreschi non possono assegnarsi alla fine del sec. XII o al principio del XIII come parve al Cavalcaselle: essi sono da attribuire alla fine del Dugento o ai primi anni del sec. XIV. Le influenze bizantine, manifeste soprattutto nella Crocifissione, vi sono commiste a caratteri gotici, mentre deriva ancora dalla ornamentazione romanica il meandro che si svolge nell'alto. La suddetta Crocifissione e l'affresco delle stimmate di S. Francesco sono sincroni, e affini per stile alle figure dei santi schierati all'intorno: ma cfr. U. Nebbia, *Note* (*Rassegna d'Arte*, 1911, 15).

[2] L'affresco è in parte ridipinto.

[3] Affine alla stessa maniera, ma di tempo alquanto più recente, è la lunetta della porta maggiore del battistero, rappresentante la Madonna col bambino, il Battista e un devoto. — Dimostrano anche una larga influenza dello stile gotico oltramontano alcuni frammenti di affreschi nella chiesa di S. Eustorgio di Milano, sul penultimo pilastro di destra (fine del sec. XIII), e un affresco rappresentante le stimmate del santo nella chiesa di S. Francesco di Lodi, sul quarto pilastro di sinistra.

[4] A. Venturi, *Storia*, III, 453 e segg. — Di particolare importanza per la commistione delle forme bizantineggianti e di quelle oltramontane sono le miniature degli Annali del Caffaro (Parigi, Bibl. Nat.: ms. lat. 10136) eseguite tra il sec. XII e il XIII: cfr. O. Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei* (*Rep. f. Kw.*, 1904, 95) Anche in molti mss. di " scuola bolognese " si ritrovano forti riflessi dello stile gotico francese. Vedi, e. g.: Lipsia, Bibl. dell'Università, mss. 965 e 967 del XIII-XIV sec.; cfr. Bruck, *Malereien*, pag. 96; Verona, Bibl. Capitolare: ms. CXCIV (a. 1317).

barda non concede di determinare con molta precisione se nella Lombardia la Miniatura abbia avuto allora dei caratteri propriamente diversi da quelli che sono in codici ornati in altre regioni dell'Italia superiore, e soprattutto nelle opere di miniatori bolognesi o emiliani.

In un codice delle Decretali della Capitolare di Piacenza la commistione di forme bizantineggianti e gotiche si dimostra nel colorire e nel disegno angoloso [1], così come in un messale della badia di Polirona ora conservato nella biblioteca Civica di Mantova (cod. D. III. 15) [2] e in una Bibbia dell'Ambrosiana (ms. B. 28 inf.). Alcuni codici di conte-

Fig. 107. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. 2631.

nuto francese, ma scritti e miniati in Italia, probabilmente in Lombardia, quali la " Conqueste de la Terre d'outremer „ (fig. 107) e il " Tristan „ (fig. 108) che furono predati da Lodovico XII alla biblioteca del castello di Pavia [3], palesano una qualche imitazione di miniature francesi. Delle quali si ritrova l'influenza anche nelle umili e trasandate

[1] Intorno all'influenza dello stile gotico d'oltralpe nella Miniatura italiana del secolo XIII, cfr.: M. Dvorak, *Byz. Einfluss auf die ital. Miniaturmal.* (*Mitth. d. Inst. f. oesterr. Geschichtsfor.* Ergänzb. VI, 792 e segg.).

[2] Anche nell'iconografia della Crocifissione il messale dipende da un esemplare oltramontano (cfr. Venturi, *Storia*, III, 453): esso è da attribuire ai primi anni del sec. XIII e a un miniatore mediocre, quale fu prete Isidoro che nel 1170 miniò l'evangeliario del duomo di Padova.

[3] Parigi, Bibl. Nat.: ms. fr. 2631 (" Conqueste d'outremer „): di scrittura italiana, del XIII-XIV sec. — Ibid.: ms. fr. 755 (" Tristan „): di scritt. italiana del principio del sec. XIV.

illustrazioni del poemetto di Pietro Bescapé (fig. 109), della biblioteca Braidense di Milano (AD. XIII, 48) [1], per le tinte vivaci e piatte delle vesti, per il disegno calligrafico, come in quelle del poemetto volgare di Jacomino da Verona conservato nella biblioteca Marciana (cod. it. Z. 13) [2].

Sebbene scarsi, tali documenti inducono a credere che nella Lombardia anche la Miniatura manifestasse, distinte fra di loro o commiste,

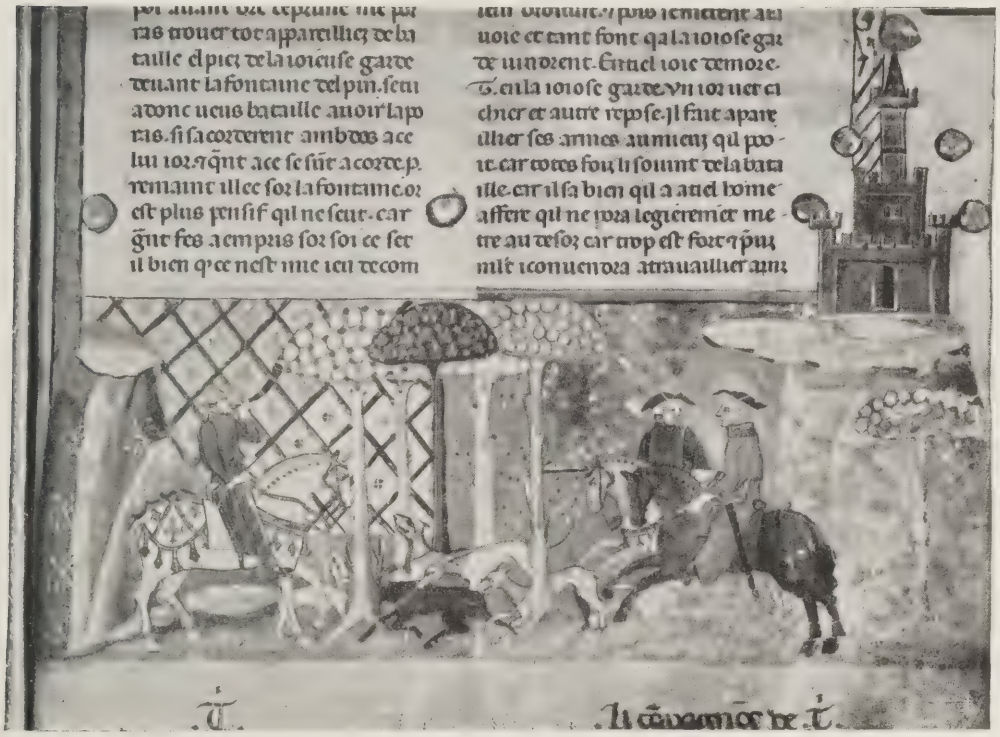


Fig. 108. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. 755 " Tristan ".

le tendenze diverse ch'erano nella Pittura, or verso le forme bizantineggianti or verso le nuove forme gotiche, le quali si componevano insieme sul principio del secolo XIV in un grande monumento, negli affreschi del castello di Angera.

[1] F. Carta, *Codici corali e libri miniati della Bibl. di Milano*, Roma, 1895, tav. II.

[2] Molto più distesamente potremmo studiare la Miniatura fra il secolo XIII e XIV se non volessimo limitarci ai codici di più sicura origine lombarda: i quali sono rarissimi per tale periodo, e non sempre significanti. Ricordiamo un ms. dell'Ambrosiana (cod. P, 165, sup.) rozzamente miniato circa il 1280 per Olrico Scaccabarozzo (cfr. Magistretti, *Vesti ecclesiastiche* in *Ambrosiana*, op. cit. e alcuni mss. che già appartennero al monastero lombardo di S. Maria di Morimondo, ora nel Seminario Teologico di Como. Non abbiamo potuto rintracciare il Libro d'orazioni di Antonio Gallina oste del Cappel Rosso di Milano (a. 1301), che dalla Biblioteca Trivulzio-Trotti passò in America: cfr. F. Novati, *I codici Trivulzio-Trotti* (*Giornale stor. della Lett. It.*, 1887, IX, 137 e segg.).

Gli affreschi di Angera, di grande pregio per la storia dello stile, sono pur singolari per i loro soggetti, perché svolgono rappresentazioni schiettamente profane.

Non è a credere, nella presente scarsità di pitture di siffatto contenuto, che tale materia iconografica sia stata trascurata dall'Arte medioevale: anzi, si ha notizia ch'essa fu trattata anche nei secoli più

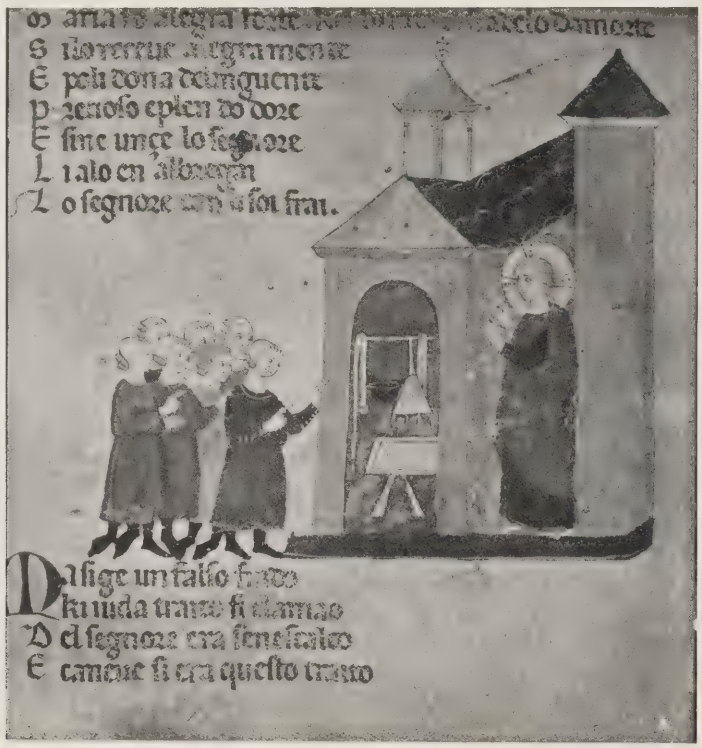


Fig. 109. — Milano, Braidense: cod. AD. XIII 48 (Bescapé, Storia Sacra).

oscuri [1], e ch'ebbe poi fortuna in rappresentazioni storiche, allegoriche, dottrinali, come quelle curiosamente enumerate dal lodigiano Orfinio, in un suo confuso poema scritto al principio del Dugento, descrivendo certo palagio ideale in cui si vedevano la Fortuna, le Parche, Bacco, figure astronomiche, le Arti, i pianeti, la lotta dei Vizi e delle Virtù [2]. Ma non soltanto tali argomenti allegorici e dottrinali, dei quali i mosaici dei pavimenti e i tessuti istoriati ci hanno serbato esempio, furono cari alla

[1] Cfr. J. von Schlosser, *Quellenbuch z. Kunstgesch.*, Vienna, 1896, pag. 121 e segg.
[2] *Miscell. di St. Ital.*, 1869, VII, 29 e segg.

Pittura: nell'età romanica e, più ancora, nel secolo XIII, quando la vita individuale e civile fiorì rigogliosa, i pittori, non meno degli scultori, amarono di rappresentarne le vicende e i costumi.

Fra le notizie che abbiamo di pitture di tal genere molte riguardano l'Italia superiore, e specialmente la Lombardia. Nell'abside del duomo di Padova era dipinta la costruzione del carroccio del Comune [1]; a Cremona un affresco rappresentava la vittoria che i cittadini, nel 1213, avevano riportata sui milanesi [2]; nell'atrio del duomo di Vercelli, sul principio del secolo XIII, il vescovo Ugone fece dipingere i vassalli della sua chiesa [3]; a Legnano l'atrio del palazzo di Ottone Visconti era ornato anch'esso di pitture profane [4].

Il palazzo del Comune di Novara, ch'è simile nella sua costruzione ai palazzi edificati nel Dugento dagli altri Comuni dell'Italia settentrionale per le pubbliche riunioni, reca ancora alcune vestigie di una decorazione che nell'esterno si componeva armoniosamente con la tinta vivida dei suoi mattoni. Un fregio istoriato si stendeva sotto la gronda. Su un campo di colore giallastro si veggono ancora tracce delle strane dipinture: un uomo combatte colla spada contro un leone; una donzella, vestita di lunga tunica verde, si stringe oscena ad un giovane; due cavalieri, coperti di maglie di ferro e di tuniche variopinte, si scontrano a colpi di aste; entro un castello, colorato di rosso, stanno due fanciulle vestite di azzurro, mentre un'altra esce dal recinto: figurazioni che forse ricordavano al popolo gli episodi dei romanzi cavallereschi che i cantastorie narravano sulle piazze, dai quali pur trassero materia le decorazioni della Loggia dei Cavalieri a Treviso [5]. Più oltre, nel fregio del palazzo del Comune di Novara, altri scontri d'armati, popolani che duellano coprendosi il capo con dei cesti: e per tutto una fattura rapida, a tinte larghe, con forti profili così che può dirsi prosegua il più umile stile del secolo XII, bene addicendosi alle popolari rappresentazioni.

Nella chiesa di S. Bassano a Lodi vecchio [6] coloro che avevano

---

[1] Rolandini Patavini, *De factis in Marchia Tarvisina* (*Rer. It. SS.* VIII, 301).

[2] G. Zaist, *Notizie istoriche*, Cremona, 1774, 12.

[3] G. Colombo, *Docum. e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883, pag. 40.

[4] A Legnano, nei pochi avanzi del palazzo visconteo non si vede più nessuna traccia di affreschi.

[5] Venturi, III, 418. — A Novara, in una volta attigua al chiostro della cattedrale è un breve frammento di affresco con figure di guerrieri combattenti: lavoro della fine del sec. XIII.

[6] Cfr.: D. Sant'Ambrogio, *Lodi Vecchio*, Milano, 1895. — Le figure hanno i visi, di colore scialbo e " piatto ", fortemente profilati. L'affresco appare più grossolano delle altre pitture, sebbene sincrone, che compiono la decorazione della chiesa: v. al capitolo seguente. — Nella medesima chiesa di S. Bassano di Lodi Vecchio è un bassorilievo rappresentante un giovane a cavallo in atto di spingere due bovi, collocato dal " paraticum boateriorum ", che nel 1323 aveva fatto eseguire la soprastante volta.

cooperato alla fabbrica fecero dipingere, da un grossolano pittore dei primi decenni del secolo XIV, le proprie fatiche così come nel duomo di Piacenza le arti e gli artieri che avevano concorso alla costruzione dei piloni collocarono dei bassorilievi rappresentanti i propri mestieri: passano nelle crociere di una delle volte della chiesa lodigiana, sul fondo tinteggiato di bianco, carri trascinati da bovi che recano grandi tronchi

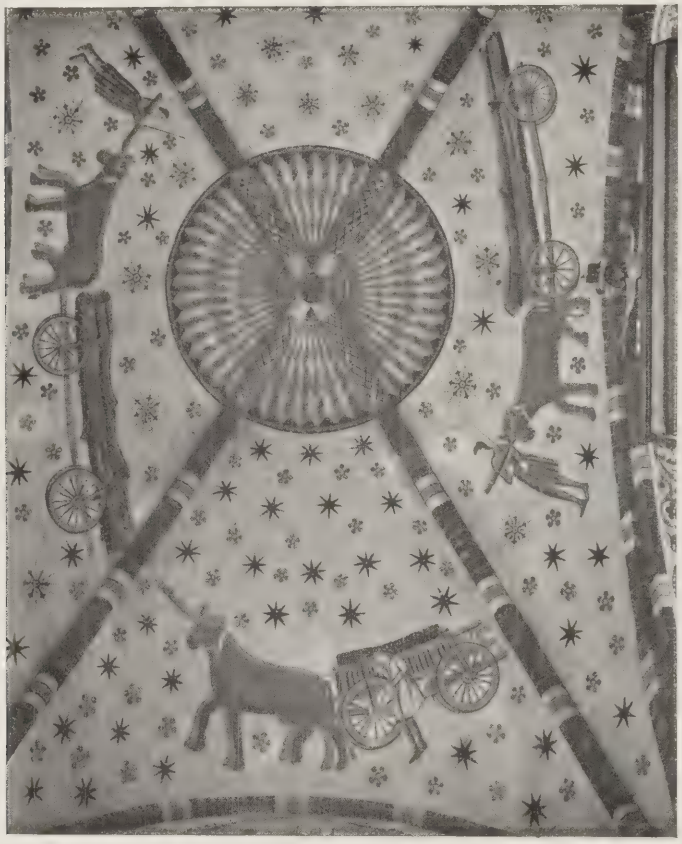


Fig. 110. — Lodi vecchio, S. Bassano: affresco.

d'alberi e laterizi in servigio della fabbrica (fig. 110). Fra tali rappresentazioni profane, cui è pur da unire il nobile affresco dell'antico duomo di Bergamo raffigurante l' " andata " della Misericordia, le più importanti che a noi siano giunte sono quelle degli affreschi del castello d'Angera.

Sorge a capo del lago Maggiore, serrando lo sbocco delle Alpi verso il piano lombardo, la rocca di Angera [1], rosea sulle nitide forme del

[1] L. Beltrami, *Angera e la sua rocca*. Milano, 1904.

suo promontorio, fra il perpetuo variare dell'azzurro delle acque, del cielo, e il biancheggiare di nevi lontane.

La vetta del promontorio ebbe molte opere di fortificazione nel secolo XIII quando Milano, tramutandosi di Comune in Signoria, fu più lacerata dalle fazioni. Venne allora circondata di mura, ora dirute; nel mezzo della cerchia merlata vi fu costrutto, di poderosi conci, il torrione che si erge ancora sopra le attigue costruzioni. Tale forse essa era quando, nel 1250, vi riparò Leone arcivescovo di Milano, quando poi l'armata di Ottone Visconti veleggiò sul lago, e Angera e Arona passarono con alterne vicende in potere dei Torriani e dei loro avversari [1].

L'arcivescovo Ottone Visconti, il quale amò di edificare nobili castelli, e ne costrusse a Valtravaglia, a Cassano, a Legnano, ornò anche la rocca di Angera [2]: e probabilmente fu opera sua la costruzione, di grandi conci levigati, addossata alla vecchia torre. Più tardi l'arcivescovo Giovanni Visconti, il cui stemma si vede in alcune bifore di una parte più recente del palazzo, prolungò con opera meno accurata quell'edificio, il quale ebbe poi anche altri ampliamenti [3].

Nel complesso delle costruzioni di diversa epoca delle quali è ora formato il castello, la parte di più nobile struttura è la più antica. La torre, aspra all'esterno, divisa nell'interno in ripiani, che dapprima dovevano essere collegati soltanto per mezzo di scale a piuoli, è tutta fierezza guerresca: l'edificio che venne addossato ad essa, ha l'aspetto sicuro e magnifico di un palagio signorile, nel suo esterno e nelle due grandi aule sovrapposte di cui si compone.

Nell'aula terrena, destinata probabilmente ai famigli, dànno luce alcune strette e diffidenti finestruole; nell'aula superiore, alla quale si accedeva dalla torre mediante un ballatoio esterno, si aprono tre grandi finestre gotiche verso la valle nel cui profondo ondeggia il lago.

L'ampia aula, coperta di due volte a costoloni, conserva nobili avanzi dei dipinti che un tempo la rivestivano tutta di colori. Ancora nelle sue volte è un variare di ornati con tinte vivacissime, quasi in caleidoscopio. Nell'una sono intrecci di steli gialli con vene di carminio e di bianco che formano losanghe e riquadri campìti di verde, di rosso, avvivati di dischi variopinti: si mutano d'una in altra crociera le combinazioni dei colori;

---

[1] Giulini, *Memorie*, III e IV, passim.

[2] *Catalogus Archiep. Med.* (*Mon. G. H. SS.* VIII, 108-109); Giulini, *Memorie*, IV, 762.

[3] Sull'attività di Giovanni Visconti nel fabbricare v. Gualvanei de la Flamma *De rebus gestis* (*Rer. It. SS.*, XIII, 1005).

nell'altra sono lacunari e dischi, nei quali il verde il giallo il rosso il bruno, e bianche perle, si accozzano in forte e armoniosa sonorità: e

Fig. 111. — Angera, castello: interno dell'aula maggiore.

nei peducci d'ogni crociera è dipinta la biscia dei Visconti (fig. 112) [1].

[1] Il Muratori (*Rer. It. SS.* IX, 82) vide le pitture d'Angera, " rudes certe, quales nimirum rudis illa aetas ferebat „.

Le pareti, spoglie per gran tratto dell'intonaco, negli avanzi della loro decorazione splendono d'una varia e vigorosa policromia. Sopra un alto zoccolo bianco fregiato ora di racemi rossi che si avvolgono a spirali buttando foglioline azzurre e verdi, ora di strie e di cerchi multicolori (fig. 111), è una larga fascia azzurrastra fra zone di rosso di verde di giallo di bianco, adorna di ramoscelli simili a quelli degli ornati nell'affresco della cripta della chiesa di Galliano: margarite costellate di bianco sono sparse fra i rami coloriti di verde vitreo e di

Fig. 112. — Angera, castello: affreschi.

turchese, fra le foglie gialle venate di rosso; e tra gli ornati si posano uccelli dai vivi colori (fig. 119) [1].

Uguale vigore di tinte, e maggiore varietà, hanno le fasce ornamentali che riquadrano in alto i lunettoni delle pareti: ora vi si ripete con varianti l'ornato della fascia inferiore; ora a questo che si scompone in palmette complicate, sono intercalati dischi gialli nei quali si schiudono corolle variopinte; ora entro riquadri formati da steli che s'intrecciano sono dipinte bizzarre figure, un deforme vecchio tricipite,

[1] Ricordiamo in questo luogo gli avanzi di pitture decorative del secolo XIII nel castello di Magliaso presso Ponte Tresa (cfr. Rahn, *Wandgem.*, 15) le quali imitano una preziosa stoffa orientaleggiante, ornata di intrecci con figure di animali.

un fauno che porta un fardello, una donna glauca nel viso, in atto di stringere due pesci, un uomo fulvo e cornuto che ammaestra un uccello rapace (fig. 112). Cinte di tali vivaci ornamenti, le grandi lunette delle pareti sono divise in due zone orizzontali da una fascia bianca con rosette steli e tratteggi neri che simulano il graffito, con grandi tondi di diverso colore.

Entro i riquadri superiori, in ogni lunetta, furono dipinti i pianeti. E sebbene ora il ciclo delle figurazioni sia frammentario, è agevole il ricostruirlo idealmente per mezzo delle parti conservate. Secondo le credenze astrologiche medioevali, ogni pianeta era rappresentato congiunto a quei segni zodiacali in cui esercitava più fortemente, " come in propria casa „, il suo influsso.

Vien primo Saturno (fig. 90). Il vecchio [SATVRN'], velato di bianco, canuto, siede sopra un seggio recando la falce e il drago che si morde la coda, simbolo del Tempo: ha da un lato un giovine che rovescia un'urna [AQVARIVS], dall'altro il segno del Capricorno [CAPRICORNVS], accanto al quale è inscritto anche il nome del mese in cui esso imperversa [IANVARIVS]. Sotto l'affresco una scritta commenta: EST TIBI SATVRNE DOMVS EGRECERVNTIS ET VRNE.

La potente sonorità dei colori della lunetta si accorda con quella degli ornati. Al di sopra del terreno tinteggiato di giallo splende il fondo, candido, tra fasce di azzurro vivo e di verde: il vecchio Saturno è vestito di tunica verde il cui colore si addensa nel profondo delle pieghe, si sbianca nel sommo; il suo manto sanguigno è lumeggiato di rosso chiaro. Le pieghe dei panni sono circonvolute secondo gli schemi bizantini: e in ogni parte del dipinto si ritrovano affinità cogli affreschi bizantineggianti della fine del secolo XIII o dei primi anni del Trecento, nel disegno tortuoso dei corpi, nei forti contorni rossi che li delineano, nel tipo delle figure.

Indi, al sommo dell' attigua lunetta, sopra tinte vivaci come nel precedente affresco, sono figurati il sole e la luna secondo l'antica loro iconografia (fig. 113): il Sole [SOL], coronato, vestito di tunica scarlatta con fasce verdi ornate di gigli, guida la rossa quadriga verso il segno del Leone [LEO]; lo segue, vestita di cinereo, la Luna [LVNA], sulla biga, presso la quale sta il Cancro [CANCER], ché un oscuro verso soggiunge: † CESSERVNT SOLI LVNE CANCER LEO SOLI.

Dell'affresco della parte superiore della successiva lunetta non resta che un breve frammento col segno dello Scorpione [SCORPIO] e con tracce

della figura di un cavallo galoppante (fig. 112). Ma sebbene non rimangano altre vestigia di questa e delle altre figurazioni nelle quali il ciclo astronomico si compieva, possiamo congetturare come esso fosse costituito.

Le iscrizioni delle due prime lunette non furono composte particolarmente per gli affreschi di Angera: esse erano anzi di comune dominio, ché si ritrovano ripetute nei trattati astronomici servendo forse di mezzo per rammentare quali fossero le relazioni tra i pianeti e lo zodiaco.

Fig. 113. — Angera, castello: il Sole e la Luna.

Suonavano quei versi [1], disposti in ordine alquanto differente da quello in cui furono dipinti i pianeti nell'aula di Angera:

Est tibi Saturne domus Aegoceruntis et Urne.
Inde Jovi dona Pisces magnumque Chirona.
Est Aries Martis et acute Scorpio partis.
Libram cum Tauro Venus ambit purior auro.
Occupat Erigonem Stelion (*Stilbon*) geminumque Ledonem.
Cesserunt Soli Lune Cancer et Leo Soli:

e ad illustrarli, nelle lunette ora scrostate dell'aula dovettero essere figurati anche Giove tra i Pesci e il Sagittario, Marte tra l'Ariete e lo Scorpione, Venere con la Libra e il Toro, Mercurio tra la Vergine e i Gemini.

Come i suddetti versi erano famigliari alla cultura medioevale così le immagini dei pianeti all'Arte. La quale amò di raffigurarle in vario

[1] Traggo i versi dal cod. ambrosiano E. 12 sup. (Tractatus de sphaera; ms. del 1476), cc. 58 *v*. I versi sono preceduti dalle seguenti parole: " sciendum vero est quod omnes planetae in quibusdam signis fortius exercent operationes suas et illa signa dicuntur domus suae. Quae quibus conveniunt his versibus continentur.... „

modo mantenendo, anche nei secoli più oscuri, dei tipi già ideati dall'antichità quali si ritrovano in manoscritti miniati, in sculture, nei ricami di cui fu costellato il manto dell'imperatore Enrico II [1]. E come, per la creduta influenza degli astri sulle sorti umane, l'Arte rappresentò più tardi azioni umane ed eventi storici in riscontro coi pianeti nei grandi cicli pittorici del XIV e del XV secolo (a Padova, nella chiesa degli Eremitani e nel palazzo della Ragione; a Ferrara, in Schifanoia; a Roma, nell'appartamento di papa Borgia), così già negli affreschi di Angera essa svolse tale concetto, e sotto la rappresentazione delle più fauste congiunzioni dei pianeti coi segni zodiacali raffigurò, entro i riquadri inferiori di ogni lunetta, le imprese fortunate dell'arcivescovo Ottone, del fondatore della potenza viscontea.

Due storie sono dipinte sotto la lunetta di Saturno, divise da una bifora che un tempo aveva libera la vista verso le lontananze del piano lombardo. Dapprima è figurato l'ultimo episodio della battaglia di Desio in cui l'arcivescovo Ottone colpì irreparabilmente i Torriani: e non si può disconoscere che il pittore abbia espresso chiaramente quanto è inscritto sotto la scena (fig. 114): ABSOLVIT D. NAPOLEONEM AB EXCOMVNICATIONE PARCIT SVIS ET VITAM CONSERVAT EI VENIAM PETENTI.

Napoleone della Torre sta in ginocchio, ancora armato, e protende le mani verso Ottone che si china verso di lui dal suo cavallo, benedicendo quasi per assolverlo: fanti armati, a spade sguainate, accompagnano l'arcivescovo; e fra di essi si erge la croce viatoria. Intorno a Napo si accalcano i nemici alzando le spade, pronti a ferirlo, mentre un fante sembra volgersi per proteggere il vinto. La rappresentazione corrisponde a ciò ch'è narrato da Stefanardo da Vimercate che, sulla fine del Dugento, cantò in un poema le gesta di Ottone, e da altri cronisti [2].

Ancora lo sfondo dell'affresco è composto con le consuete tinte di azzurro oltremarino nel campo, di giallo nel terreno. In ogni parte prevalgono le forme proprie ai tardi pittori bizantineggianti; appaiono soprattutto nelle vesti e nelle armi, colorite vivamente, le quali sono lumeggiate di tinte chiare o bianche, applicate senza fusione in tratti rigidi e radianti. I visi, privi quasi sempre d'ogni carattere individuale, hanno tinte scialbe, talvolta con ombre verdastre e forti contorni di

---

[1] Sulle figurazioni dei pianeti, cfr: E. Maas, *Inschriften und Bilder des Mantels Heinrichs II* (*Zeitschr. f. christl. Kunst*, 1899, 321 e segg.); Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898.

[2] Stefanardo (*De gestis sub Othone Vicecom.* in *Rer. It. SS.* IX, 92) descrive appunto l'episodio rappresentato dal pittore: Napo Torriano prostrato, l'arcivescovo in atto di parlargli mentre sopraggiunge il conte di Lomellina. Cfr. anche la descrizione dell'episodio in *Catalogus Archiep. Med.* (*Mon. G. H. SS.*, VIII, 108).

carminio a segnare i lineamenti: il loro tipo offre alterazioni dei modelli bizantini, e accenni allo stile gotico, quali pur si vedono in miniature dell'Italia superiore eseguite tra il secolo XIII e il XIV; anche in quelle del manoscritto della " Conqueste de la Terre d'outremer „ già nella Biblioteca viscontea di Pavia.

Fig. 114. — Angera, castello: la cattura di Napo della Torre.

Talvolta nei movimenti delle figure e, più ancora, nell'accurata riproduzione dei costumi e delle armi, vi è cenno di un nuovo senso realistico. Napoleone della Torre è rappresentato nelle sue splendide armi di condottiero: ha il capo protetto di cervelliera, ha gambali e corazza di acciaio azzurrino fregiato con sottili ageminature bianche: e ci ricorda quanto fiorisse a Milano, sulla fine del Dugento, l'industria degli

armaioli. " Dove trovare in altra città „ esclamava Bonvesin della Riva, " un popolo così bene armato di ferree armature? In guerra vedresti non soltanto caterve di cavalieri ma pur di fanti schierati con armi corrusche, loriche, corazze, lamiere, elmi, ferree cervelliere, manopole, gambali, femorali e ginocchiere, con lance e pali di ferro, con spade e pugnali, con lucidi scudi .... perché nella nostra città e nel suo contado .... sono molti i fabbri che tutto giorno lavorano armi d'ogni sorta che poi i mercanti diffondono in mirabile numero nelle vicine e nelle lontane città [1] „. Erano allora a Milano più di cento i fabbricanti di corazze; e avevano a lor servigio moltissimi artefici che attendevano a fregiarne d'ornati i lavori.

Il pittore rappresentò con cura le molteplici fogge di armi, di elmi, di scudi dei guerrieri che circondano il duce inginocchiato: dei quali il primo, che ha la vipera azzurra sullo scudo bianco, è munito di cervelliera; altri porta un bacinetto; altri un elmo conico secondo l'antica foggia. Con le armi azzurrine e bianche i colori vari delle tunicelle compongono un vibrante accordo di tinte sul campo di vivo oltremare.

Poi Napoleone della Torre [DNS NAPO] è accompagnato al luogo della prigionia con Canevario, suo fratello, e coi giovini nipoti (fig. 115). I vinti — vestiti ancora signorilmente, con berretti di vaio o con bianche cuffie, con lunghe tuniche gialle azzurre rosate — entrano nella stretta delle colline che circondano Como, seguìti dalle schiere dei comaschi. Uno dei militi, avvicinandosi alla città, dà fiato a una lunga tuba; un cavaliere si appoggia, stanco, al collo del suo cavallo; altri ergono i pennoni, le aste munite di banderuole, gli stendardi. Sulle due alture fra le quali incede il corteo sorgono alcuni edifici; e a sinistra è forse figurata, in modo convenzionale, quella rocca del Baradello che vigila ancora sopra Como con la sua alta torre nella quale i Torriani furono rinchiusi entro gabbie di legno, ove Napo durò in vita più che un anno, sino al 1278 [2].

Frattanto l'arcivescovo si avvicinava vittorioso a Milano. Ma, giunto presso la città — narra Stefanardo da Vimercate — egli fece fermare le sue schiere per esortarle alla pace, e al rispetto dei concittadini: i militi promisero di obbedire; e si mossero in aspetto pacifico, con le spade nel fodero, preceduti dalla croce, mentre uscivano di Milano i cittadini, lieti,

---

[1] F. Novati, *De magnalibus urbis Mediolani* (*Bull. dell'Ist. St. It.*, 1898, pag. 148); Id., *Poesia milanese de' vecchi tempi* (*Nuova Antologia*, 1909).

[2] S. Monti, *Riforme degli statuti comaschi in odio ai Torriani* (*Period. della Soc. St. per la prov. e antica diocesi di Como*, fasc. 50, pag. 102 e segg.).

giovini e vecchi, uomini e donne insieme confusi, col clero che, diviso in schiere, intonava i sacri inni [1].

Le pitture della zona sottostante alla rappresentazione del Sole e della Luna sembrano aver attinto come a fonte diretta al racconto di Stefanardo da Vimercate, o di altri che avesse serbato, come il poeta, sicura e precisa memoria di quel giorno. Da un lato (fig. 116), sopra un cavallo fulvo, sta l'arcivescovo, in atto di pronunciare l'allocuzione [2]: accanto a lui è l'accolito, a cavallo, con la croce; dinanzi gli si affollano in schiera serrata i cavalieri e i fanti. Il primo di questi ha calzari di rosso vivo, rosea tunica lumeggiata di bianco, scudo crocesignato, una cervelliera

Fig. 115. — Angera, castello: la cattura dei Torriani.

in capo sopra la leggera cuffia di lino: sostiene alto un pennone. Il primo dei cavalieri, armato più nobilmente d'ogni altro, ha purpuree armi con ornati bianchi, e la croce sullo scudo. Sui cavalieri si ergono le aste munite di banderuole, sopra l'azzurro intenso dello sfondo, che un tempo era sparso di stelle, come negli altri riquadri.

Più oltre è figurata la città [3], un gruppo convenzionale di tetti e di cupole tinte di carminio e di ocra, di costruzioni di colore turchese e smeraldino (tav. VII). Alle porte sta la turba confusa dei cittadini — tra gli altri, un gentiluomo con berretto e collare di vaio, una donna velata, fanciulle col capo ingioiellato —; sul dinanzi si schierano distinti in gruppi i diversi ordini religiosi fra i quali possono riconoscersi i fran-

[1] Stefanardo, loc. cit., pag. 93-94.
[2] Sotto l'affresco si legge: " ..... ad suos ne aliquos ledant ".
[3] Sotto l'affresco si legge: " ..... in civitatem Mediolani ".

cescani, i domenicani, gli scalzi: alcuni dei monaci sono in atto di cantare mentre Ottone Visconti accompagnato dal suo crocifero e dalle schiere degli armati si appressa, a cavallo, benedicendo.

Sebbene trattasse un soggetto del tutto nuovo, il pittore non ha saputo sottrarsi agli schemi di composizione tradizionali nella Pittura medioevale. E un confronto cogli affreschi della cripta del duomo della lontana Anagni ove sono raffigurati i cittadini che escono incontro alle

Fig. 116. — Angera, castello: l'allocuzione di Ottone Visconti.

sante reliquie, o anche coi mosaici della chiesa di S. Marco a Venezia rappresentanti la storia del corpo del santo, dimostra facilmente come egli abbia adagiato entro vecchie formule la nuova materia, e come anche per rappresentare la città di Milano abbia ricorso a tratti del tutto convenzionali.

Nei riquadri inferiori dell'attigua lunetta, sotto il segno di Marte, proseguiva la narrazione delle gesta di Ottone Visconti. Di uno dei quali non son rimaste che poche tracce di figure [1]: nell'altro, che narrava forse

[1] L'affresco rappresentava forse la morte di Napo. Vi si decifra ancora a stento una parte dell'iscrizione: " † obiit in carcere.... qua.... ".

Tav. VII. — Angera, castello: Ottone Visconti accolto dal popolo di Milano.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ancora l'ingresso trionfale dell'arcivescovo nella sua città, il fondo è occupato da un edificio in forma di atrio; incede, sul suo cavallo, benedicendo, il prelato, preceduto da schiere di monaci e di gentiluomini con cavalli di colore cenerino rosso e grigio; aprono il corteo le schiere dei fanti (fig. 117).

Nulla poi rimane degli altri affreschi [1]. Ma nella parete di fondo della sala si intravedono ancora tracce di una composizione che proba-

Fig. 117. — Angera, castello: entrata di Ottone Visconti in Milano.

bilmente aveva un contenuto allegorico: sono avanzi di una figura muliebre ornata di corona sulle trecce raccolte entro una reticella bianca, e della figura di un re che sembra assiso sopra un disco rosso presso il quale s'indovinano i segni quasi del tutto scolorati di altra figura. Dalle scarse tracce non è forse troppo audace il congetturare che l'affresco rappresentasse la dea Fortuna e la sua ruota, quasi a raccogliere il si-

[1] Secondo il Giulini (*Memorie*, IV, 762) era anche dipinta nell'aula l'imagine di Ottone fregiata di alcuni elogi latini, dalla quale il Giovio avrebbe fatto ricavare il ritratto inserito nelle sue *Vitae XII Vicecomitum* (cfr. Graevius, *Thes. ant.*, III, I).

gnificato morale di tutte le rappresentazioni dei pianeti e dei fasti viscontei che ornavano l'aula. Così appunto Stefanardo da Vimercate terminava il suo poemetto:

quam dubio fortuna gradu mortalia ludis!
Heu quam praecipites humana rotatur in orbes
conditio! Nunc summa petit, nunc mergitur unus.....
Sola manet Virtus purior rutilantior auro.

Fig. 118. — Angera, cappella del castello: affresco.

Ricostituendo con la fantasia qual'era nei suoi tempi migliori l'aula magnifica del castello di Angera, non esitiamo a collocare i suoi affreschi fra i più complessi cicli di rappresentazioni profane che la Pittura medioevale ci abbia lasciato, ad esaltarli anche come singolare monumento dello stile che fioriva nella Lombardia fra il secolo XIII e il XIV.

Non rinnovano essi la lunga tradizione stilistica che abbiamo seguìto nelle sue vicende per molti secoli; la concludono, piuttosto: recano a più alta perfezione quanto aveva lungamente elaborato. Nella gamma cromatica vi appaiono alcuni nuovi toni, particolarmente negli ornati; ma il colorire permane simile a quello di monumenti più antichi, bi-

zantineggianti: non un colorito sfumato, bensì tinte ocracee rosee e verdastre ancora disgiunte fra di loro, lumeggiature bianche, lineamenti bruni per profilare le forme. I colori più puri sono accozzati insieme così che talora diventano più squillanti. Una sonora armonia di tinte vivaci riempie ancora la grande aula, echeggia entro le lunette nei fondi intensi di azzurro oltremarino contrastanti con gli ampi campi di giallo e di bianco, nelle volte ove il cinabro l'azzurro il verde si compongono in studiati intrecci.

Nell'ornamentazione gli elementi decorativi sono in parte rinnovati: già i riquadri formati dagli steli variopinti in una delle volte si assomigliano agli ornati dei fondi di miniature gotiche; e le strane figure inserite nella fascia che incornicia una delle lunette derivano certamente dalla *drôleries* che nel Dugento e nel Trecento furono adoperate dai miniatori oltramontani e imitate dag liitaliani.

Più rare sono le tracce dell'influenza dello stile gotico nelle figure. In queste i caratteri bizantineggianti predominano; ma la nuova varietà nel colorire dei panni potrebbe pur trovar paragone nelle miniature di codici dell'Italia settentrionale della fine del secolo XIII o dell'inizio del secolo seguente, e certa angolosità di disegno essere indizio di un influsso dello stile gotico [1].

Uguali caratteri stilistici ha un affresco della parete terminale di una piccola cappella prossima al castello, nel quale si riconosce facilmente la maniera di un pittore assai affine a quello dell'aula di Ottone Visconti, sebbene più rozzo. I visi delle figure dei santi e della Madonna — nella quale è ripetuto un antico tipo iconografico — sono tinteggiati di ombre verdastre e largamente lumeggiati di colore biancastro che li stria di rughe, di contrazioni; hanno l'aspetto corrucciato e la fronte depressa quale di frequente si trova in tarde pitture bizantineggianti. E anche nei panneggi lo stile bizantineggiante predomina ancora, sebbene misto a rigidezze di disegno che accennano alle forme gotiche (fig. 118).

Questo affresco e la decorazione dell'aula del castello potrebbero per i loro caratteri stilistici essere attribuiti alla fine del Dugento o al principio del Trecento; ma per altri argomenti se ne può determinare anche meglio la data. Conviene anzitutto escludere che la sala sia stata decorata al tempo di Giovanni Visconti arcivescovo di Milano, come fu supposto da un ottimo studioso [2].

---

[1] Cfr. S. Beissel, *Vatikanische Miniaturen*, Freiburg i. B., 1893, tav. XIX-XX.

[2] L. Beltrami, op. cit. Dal tempo di Giovanni Visconti possono essere alcune pitture di decorazione che si trovano in altra parte del Castello.

L'arcivescovo Giovanni, magnifico nel costrurre, ampliò bensì il castello di Angera, ma il suo stemma appare in una parte della costruzione che per struttura è intieramente diversa dal nobile edificio nel quale si trova l'aula dipinta. E all'epoca sua altre forme, come vedremo, tenevano ormai la Pittura anche nella Lombardia, essendo già superato di molto lo stile bizantineggiante seguìto dei decoratori dell'aula.

Le pitture dell'aula sono tutte intese ad una apoteosi dell'arcivescovo Ottone, cantano le origini della potenza dei nuovi signori, la disfatta dei Torriani. Non si può pertanto credere che siano state eseguite, e abbiano potuto sussistere, prima che il castello fosse di incontrastato dominio dei Visconti, ché i partigiani dei Torriani, i quali più volte ritolsero la rocca agli avversari, avrebbero altrimenti distrutte quelle rappresentazioni delle loro disfatte. Ora, l'arcivescovo Ottone, dopo la vittoria di Desio, aveva bensì conquistata la rocca di Angera, ma questa, come proprietà dell'arcivescovado milanese, venne poi nelle mani di Cassone della Torre, arcivescovo di Milano: e soltanto nel 1314 Matteo Visconti, rettore del Comune, se ne insignorì togliendola per sempre ai Torriani [1]. Non prima del 1314 poterono adunque essere dipinti gli affreschi dell'aula magnifica. I quali, per il rapido tramutarsi dello stile dopo i primi decenni del Trecento, non si possono d'altra parte attribuire a tempo molto più tardo.

[1] Giulini, *Memorie*, V, 50.

Fig. 119. — Angera, castello: ornati.

Fig. 120. — Varese, battistero: Madonna col bambino e devoti.

LA PITTURA E LA MINIATURA NELLA PRIMA METÀ DEL TRECENTO

Ultime derivazioni dello stile bizantineggiante: affreschi vari. — Svolgersi di forme nuove: affreschi di Como, Lodi, Varese, Castel S. Pietro. Influssi dell'arte toscana. Relazioni con l'arte oltramontana: affreschi del Piemonte. — Manoscritti miniati di sicura e di probabile origine lombarda.

Ottenuta la signoria i Visconti amarono di circondarla dello splendore delle arti.

Nel centro di Milano, ove sorgevano il Broletto del Comune e la vetusta cattedrale, Azzone Visconti costrusse una sontuosa dimora che lo storico Galvano Fiamma descrive con parole di ammirazione [1]. La cappella, ch'ebbe poi nome da S. Gottardo, vi era ornata d'oro e di azzurro, aveva mirabili finestre, suppellettili di avorio; e innalzava l'ar-

[1] Gualvanei de la Flamma *De rebus gestis* ecc. (*Rer. It. SS.* XII, 1010 e segg.). Già nella seconda metà del Trecento gli edifici di Azzone furono distrutti, ad eccezione della chiesa di S. Gottardo, e rifabbricati da Galeazzo Visconti: cfr.: Petri Azarii *Chronicon* (*Rer. It. SS.* XVI, 402).

dito suo campanile, " quod videre est quaedam magna delectatio „, che ancora ha in vetta l'angiolo col vessillo della vipera e con le cifre di Azzone. Magnifico era il palazzo, con serragli di animali, con vivai, con piscine, tutto adorno di pitture: in un cortile, vi si vedeva dipinta la guerra cartaginese; in un'aula, era figurata, con sottile arte e con copia di az-

Fig. 121. — Lodi, S. Francesco: Battesimo di Cristo.

zurro e d'oro, la Vanagloria circondata da eroi pagani, da Enea, da Attila, da Ercole e da altri molti ai quali pur si accompagnavano Carlo Magno e lo stesso signore del luogo, Azzone Visconti.

Forse in tali pitture aveva lavorato anche Giotto, poiché dopo la fondazione del campanile di S. Maria del Fiore, ch'ebbe principio nel 1334, il grande maestro fu inviato a Milano dal suo Comune, secondo

narra Giovanni Villani, in servigio del Visconti [1]. E a Milano, Giotto dovette lasciare segno dell'ultima altezza raggiunta dalla sua arte, ché, ritornatone, morì nel 1337. Ma prima che l'influenza diretta degli insegnamenti suoi, o quella che indirettamente si diffuse dal maestro per ogni regione d'Italia, vi fosse manifesta, la Pittura lombarda mantenne, nei primi decenni del Trecento, delle forme assai distinte dalle toscane sebbene non senza qualche riflesso di queste, in opere di importanza secondaria, è vero, in quell'ammirevole epoca dell' Arte, ma pur degne di studio per chi voglia seguire in ogni fase il trasformarsi dello stile, e sia curioso d'ogni traccia di forme stilistiche diverse da quelle che dovevano signoreggiare poi per tutto nel Trecento.

Fig. 122. — Lodi vecchio, S. Bassano: Apostoli.

Le ultime derivazioni dello stile bizantineggiante del secolo XIII si veggono in alcuni affreschi eseguiti probabilmente nel primo quarto del Trecento, con un colorito più complesso di quello degli affreschi di Angera, e più lontano dalla maniera bizantina; anche, con più vaste tracce dell'influsso gotico.

Tra quelli sono da ricordare un affresco rappresentante il battesimo di Cristo (fig. 121) nel S. Francesco di Lodi [2], e una parte dei dipinti della chiesa di S. Bassano a Lodi vecchio [3]. La qual chiesa conserva

---

[1] G. Villani, *Cronaca*, lib. XI, cap. 12.

[2] Sotto l'affresco si leggeva: " *Taddeus a Laude f.* „ cfr.: P. Biagini, *Chiesa di S. Francesco*, Lodi, 1897, pag. 88. Nella stessa chiesa di S. Francesco sono da assegnare alla medesima forma stilistica i seguenti affreschi: 1. Sesto pilastro di destra: santo vescovo. — 2. Quarto pilastro di destra: S. Niccolò. — 3. Quinto pilastro di sinistra: S. Giacomo.

[3] Cfr. D. Santambrogio, *Lodi vecchio*, Milano, 1895.

ancora quasi integra la sua antica decorazione: nelle volte tinteggiate di bianco, sparse di stelle e di margarite, ornate di tondi con figure, istoriate con rappresentazioni di carri che recano materiali (fig. 110); nell'abside maggiore, ove al sommo troneggia il Cristo fra i simboli degli evangelisti e vari santi, mentre in basso sono schierati gli apostoli (fig. 122); in un'absidiola, con avanzi di un affresco rappresentante l'Assunta [1].

Al medesimo stadio stilistico spettano gli affreschi dell'abside della " chiesa rossa " [2] (fig. 123), nel suburbio milanese, nei quali gli ornati e

Fig. 123. — Milano, " chiesa rossa ": affresco dell'abside.

alcune delle figure rammentano i dipinti del castello di Angera. Il Cristo benedicente vi è ancora composto nelle vesti e nell'atteggiamento secondo gli schemi bizantineggianti; ma il colorito ha nuova varietà e fusione di

[1] Gli affreschi che fanno parte del complesso della decorazione di S. Bassano sono opera di pittori di vario valore. È rozzissimo l'affresco dell'ultima delle volte della navata maggiore (fig. 110). Qualche lieve riflesso giottesco s'intravede già nelle prime volte della navata stessa e negli avanzi del dipinto dell'absidiola di destra. L'affresco della conca dell'abside maggiore è in gran parte rifatto: sono invece meglio conservate le figure degli apostoli, sotto le quali rimangono tracce di un'iscrizione, relativa forse alla dedicazione della chiesa (" ..... consecrata... archiep.... med.... "). Altri affreschi, sulle pareti, sono di epoca più recente della primitiva decorazione della chiesa, e di scarsissimo valore.

[2] Beltrami - Santambrogio - Fumagalli, *Reminiscenze della città e suburbio di Milano*, Milano, 1892.

ombre e di luci. A Milano poi, nell'interno del campanile della chiesa di S. Marco gli avanzi degli affreschi d'una cappella che occupava un tempo quel luogo mostrano nelle loro parti più antiche, in molte figure di santi (fig. 124) e nella Madonna col bambino, una maniera quasi del tutto esente da influenze dell'arte giottesca, e originale nella fermezza del disegno, nel raffinato colorito, sebbene improntata ancora in parte alle viete forme del Dugento [1].

Fig. 124. — Milano, S. Marco: santo vescovo.

La regione comasca conserva ancora numerosi affreschi di grande importanza per la conoscenza delle vicende della Pittura in Lombardia fra gli ultimi monumenti dello stile bizantineggiante e quelli in cui si affermerà altamente l'influenza del nuovo stile toscano. I principali sono quelli, ora collocati nel Broletto di Como [2], che un tempo decoravano il monastero di S. Margherita di quella città. Nei quali si narra la storia delle sante Liberata e Faustina [3] che una tradizione collegava alle origini del monastero.

Determinate di sottrarsi alle nozze per darsi a Dio, le due sorelle, condotte dal sacerdote Marcello, lasciato nascostamente il padre, muo-

---

[1] Gli avanzi della decorazione constano di due zone di figure di santi, sotto delle arcatelle trilobate. Si possono attribuire al principio del Trecento e si connettono per alcuni caratteri anche agli affreschi di Como, di Lodi e di Varese, dei quali siamo per trattare. Alcuni dei santi furono rifatti nel corso del secolo XIV.

[2] *Affreschi antichi pervenuti al Civico Museo* (*Riv. Arch. di Como*, 1898, 27).

[3] P. L. Tatti, *Annali sacri di Como*, Como, 1663, I, 575 e 621 e segg.; L. Dalla Porta, *Vita delle SS. Liberata e Faustina*, Lugano, 1747.

vono in cerca di un ritiro. Varcano dapprima il Po (fig. 125): sulle acque verdastre, nelle quali s'intravedono i pesci, passa il navicello giallo, spinto a remi dal vecchio barcaiolo che ha presso di sé il fardello delle fuggitive. Guarda egli, intento, il sacerdote che parla con gesto grave; le sante, sedute a poppa, sembrano commosse alle esortazioni della loro guida: Liberata sta devotamente a mani giunte; la giovinetta Paola, compagna delle due sorelle, con atto vivace mostra la propria impazienza di giungere alla meta, mentre Faustina le posa una mano sull'omero. Nell'az-

Fig. 125. — Como, Broletto: la fuga delle SS. Liberata e Faustina.

zurro profondo del cielo vola un angiolo dalle ali variopinte; indica la via, e si volge, brioso.

Nel confronto cogli affreschi di Angera, si può apprezzare quale complicato gioco di espressioni e quanta vita siano nel dipinto: nel quale non sono men nuovi molti caratteri di fattura e di stile. Ancora richiamano

alla mente gli affreschi di Angera, e altri dipinti della fine del secolo XIII, lo sfondo di azzurro circoscritto di fasce verdi, e le vesti talvolta rigide, senza pieghe, cosparse di *oculi*: ma, pur nel drappeggiare, le figure del sacerdote e del barcaiolo mostrano un'insolita libertà di disegno e qualche

Fig. 126. — Como, Broletto: le SS. Liberata e Faustina nel suburbio di Como.

esatta osservazione del vero. Anche sono mutati il tipo dei visi e il colorito. Soltanto nel volto arsiccio del barcaiolo si rivede il brusco risaltare dei muscoli delle guance quale era proprio al manierismo bizantineggiante, e ci apparve nell'affresco della cripta della chiesa di Galliano. I visi delle altre figure hanno forme tondeggianti, quasi tornite; e sono

Fig. 127. — Como, Broletto: la morte del sacerdote Marcello.

singolari per i loro occhi, segnati colla palpebra inferiore orizzontale e contratta, quasi sorridenti: particolare di disegno che fu proprio dello stile gotico e si ritrova diffuso, ridotto ad uno schema convenzionale,

Fig. 128. — Como, Broletto: le SS. Liberata e Faustina accolte nel monastero.

dovunque l'arte gotica oltramontana abbia estesa la propria influenza. Nel colorire non è più la tecnica che a lungo abbiamo osservata attraverso molti secoli, pertinace nell'uso dei profili, nella distinzione dei colori,

nelle bianche lumeggiature applicate sulle vestimenta: qui il pittore mette ogni studio in una più perfetta fusione d'ogni tinta, delle luci e delle ombre.

Guidate dal sacerdote Marcello, le sante giungono a Como, e trovano riparo, secondo la leggenda, in un luogo appartato del suburbio (fig. 126). Alla nell'alto un angiolo sorridente, accennando la meta alle sante che vanno lungo le mura della città, e ascoltano le parole del sacerdote [1]. Poi, chiuse in un claustro marmoreo nel quale s'innalzano alcune leggiere edicolette, le tre fanciulle, vestite ancora delle loro vesti principesche, parlano triste fra loro, mentre fuori del recinto due donne fanno lamento sul cadavere del pio sacerdote loro compagno, deposto sopra un cataletto (fig. 127). In fine, l'angiolo guida di bel nuovo le sante, che vestono abiti più dimessi, e le conduce ove sono festosamente accolte dalle donne di un monastero (fig. 128) [2].

La vivacità ingenua della narrazione rende piacevoli per sé quei dipinti. I quali sono davvero singolari per lo stile. Vi si possono riconoscere degli elementi che provengono dalla vecchia maniera bizantineggiante e degli altri che s'informano alla maniera gotica; il cui mescolarsi produce un complesso originale che si potrebbe comparare, specialmente per la figura del barcaiolo e dell'angiolo nel primo degli affreschi, a miniature di codici dell'Italia superiore, del principio del Trecento, nelle quali si combinano insieme quelli elementi medesimi [3].

E appunto conviene attribuire gli affreschi di Como al principio del secolo XIV, sebbene qualche particolare dei costumi possa suggerire una data più antica. Al confronto di quelli di Angera, che assegnammo al secondo decennio del Trecento, il loro stile, assai più sviluppato, potrebbe invocarsi per giudicarli di tempo più recente: ma riflettendo che il principio del secolo XIV fu epoca di vivo fermento nella Pittura, sì che pur in una medesima regione poterono allora trovarsi artisti più strettamente ligi alla vecchia maniera e altri più pronti a seguire la nuova, incliniamo ad attribuire anche gli affreschi di Como al primo quarto del Trecento. E ci conferma in tale opinione la data di altri dipinti nei quali si ritrova, in uno stadio più progredito, il medesimo stile.

---

[1] Una vasta lacuna ch'era quasi nel mezzo del riquadro fu restaurata dipingendovi la figura del barcaiolo che porta il fardello delle sante. Originale è invece il ponte e l'abside d'una chiesuola, a destra: particolari nei quali si manifesta l'attenzione rivolta dal pittore alla prospettiva e a determinare lo scenario. Ciò appare anche meglio nel frammento di un altro affresco del medesimo ciclo, rappresentante l'interno di una chiesa a tre navate.

[2] È del tutto rifatta la prima figura a sinistra.

[3] Cfr. VENTURI, *Storia*, III, 471 e segg.

Poiché gli affreschi di Como non ci presentano che il primo aspetto di forme stilistiche delle quali possiamo seguire lo svolgersi nella Pittura lombarda sin oltre a mezzo il Trecento.

Fig. 129. — Lodi S. Francesco: tomba di Antonio Fissiraga.

A Lodi, nel bel tempio di S. Francesco, tutto parato di antichi affreschi votivi [1], sorge ancora la tomba di Antonio Fissiraga il vecchio,

[1] L. Biagini, *Chiesa di S. Francesco di Lodi*, op. cit., pag. 52 e segg.; F. De Angeli-A. Timolati, *Lodi*, Milano, 1887; C. Vignati, *Lodi*, Milano, 1879.

del gentiluomo ch'ebbe quasi in signoria la sua città, che partecipò a molti intrighi politici e, podestà di Firenze, nel 1288 tenne le insegne dell'oste fiorentina contro Arezzo [1].

Quando, nel 1327, messer Antonio Fissiraga venne a morte, egli fu seppellito in S. Francesco; e al cittadino

urbis curator populi que laudensis amator [2]

Fig. 130. — Lodi, S. Francesco: le esequie di Antonio Fissiraga.

fu eretta una nobile tomba, un grande avello lapideo che due colonne sorreggono contro la parete decorata di affreschi (fig. 129).

Sotto l'arca funebre venne dipinta la scena delle esequie (fig. 130). Il defunto, vestito del saio francescano, giace sopra un cataletto coperto

[1] G. Villani, *Cronaca*, VII, 110.

[2] L'elogio del Fissiraga, dipinto in lettere trecentesche a sinistra della tomba, sciogliendone le abbreviazioni, suona: " † corde time christum tumulumque conspicis istum — servans iussa dei spem munde progeniey — nam iacet hac parca fulgens antonius arca — de fisiraga moriens pro lege beata — nobilis et clarus nec egenis trux nec avarus — milicie presul otisque fraudibus exul — urbis curator populique laudensis amator — cui tu posce deum veniam celique tropheum † ml° ccc° vicesimo vii° vicesima die mensis novembris obiit venerabilis milex dominus Antonius de Fisiraga ".

Tav. VIII. — Lodi, S. Francesco: Antonio Fissiraga presentato alla Vergine.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

di un drappo a ornamenti, fra i quali è inserito anche lo stemma dei Fissiraga: gli stanno intorno i frati, con le torce accese; il sacerdote legge le ultime preci. Povero nella composizione, monotono e terreo nel colorito, l'affresco può tuttavia essere messo a paragone per fattura e per il tipo delle figure coi dipinti di Como [1].

Con opera e concetto ben diversi fu decorata la parete che s'erge sulla tomba (tav. VIII). L'ampia superficie azzurra, circondata di fasce multicolori, che forma lo sfondo dell'affresco, è orlata d'una frangia variopinta quasi fosse un tappeto disteso sulla parete per chiudere la scena. La quale fu ideata con forte sentimento realistico della profondità dello spazio. Sul dinanzi vi si profila, di proporzioni ragionevoli, con prospettiva di qualche esattezza, un'edicola grigia ricoperta d'un tetto di scarlatto vivo, adorna di trafori e di merlature: nel suo timpano anteriore è finto di bassorilievo, in monocroma, S. Giorgio che uccide il drago; nel laterale, un vecchio santo. Al cielo dell'edicola, di azzurro a stelle d'oro, è appeso con una catenella un grande ovo di struzzo riccamente legato; ed esso concorre a dare una più esatta impressione dello spazio, con un artificio che sarà caro anche ad alcuni grandi maestri del Quattrocento, a Piero della Francesca e a Bartolomeo Montagna, fra gli altri, nei loro dipinti della Pinacoteca di Brera.

Entro lo scenario così esattamente determinato stanno le figure. Alla Vergine, ch'è seduta su seggio marmoreo, un santo vescovo e S. Francesco presentano il vecchio Fissiraga il quale, vestito ora dei suoi abiti signorili, munito anche di speroni, offre il piccolo modello di una chiesa al Bambino che lo benedice. Vi è movimento nella rappresentazione, nell'atto premuroso di S. Francesco, nell'espressione trepida del vecchio; ma ciò che più dà valore all'affresco è la fattura sapiente nel disegno e il nuovo uso dei colori nelle carni dipinte con delicatezza grande, con tinte pastosamente sfumate, nelle vesti ove si accordano i più gradevoli toni. La Madonna, che tanto attrae lo sguardo, è vestita di tunica bianca ombreggiata di azzurro leggiero; ha manto d'oltremare, soppannato di giallo: i suoi capelli ocracei sono coperti d'una cuffietta bianca. Non profili che contornino le forme, se non che nelle mani: il viso è tutto un delicato tenue sfumare di vecchie tinte rosate.

Molti manierismi ha il pittore, e li ripete di figura in figura: le

---

[1] Qui, come in molti altri luoghi, non posso trattenermi a esplicare le ragioni delle mie affermazioni, quando queste risultano evidentemente provate al lettore che osservi le riproduzioni dei dipinti, e istituisca da sé i necessari confronti.

enormi orecchie formate in modo calligrafico; gli occhi dallo sguardo balenante, colla palpebra inferiore segnata di un tratto orizzontale; una tensione dei muscoli dei visi che talora contrae le fronti in opposte rughe. Tali caratteri, evidentissimi, dànno modo di attribuire, con piena certezza,

Fig. 131. — Lodi, S. Francesco: Madonna.

al medesimo pittore un altro dipinto nascosto nell'ombra della navata di destra della stessa chiesa di S. Francesco di Lodi: una Madonna tutta vestita di chiaro, in atto di tenere il Bambino ritto in grembo; nobilissima figura, di forme ampie, di colorito delicato qual'è quella dell'affresco sulla tomba di Antonio Fissiraga (fig. 131).

Affinità di stile con questi dipinti, sebbene non si possa attribuire allo stesso maestro, dimostra un affresco ch'è sopra uno dei piloni della medesima chiesa, e raffigura S. Clemente e S. Elena. Il santo papa, seduto in trono, benedice tenendo aperto un libro, inscritto con un motto ch'era popolare nel Medioevo [1]; e nella forma degli occhi, delle orecchie ansate, dell'ispida barba molto rassomiglia alle figure dell'affresco superiore nella tomba del Fissiraga (fig. 132). La figura di S. Elena, tutta vestita di rosea tunica, gareggia con quelle per delicatezza di colorito.

Fig. 132. — Lodi. S. Francesco: S. Clemente.

Risalendo poi oltre Milano verso la regione comasca donde movemmo, ritroviamo opere sicure del pittore della tomba di Antonio Fissiraga. Nel battistero di Varese, a sinistra dell' altare, restano alcuni avanzi di una composizione simile al maggiore affresco di quella tomba (fig. 134). Sotto un'edicola marmorea, decorata anch'essa, nel timpano, di un monocroma raffigurante S. Giorgio,

[1] Il motto: " festum clementis yemis caput est orientis ,, si ritrova di frequente nei calendari dei messali.

siede la Vergine col Bambino cui si avvicina, in atto patetico, il Battista vestito di pelli. Il colorito sfumato delle carni, la forma convenzionale degli occhi e dell' orecchio e la strana tensione dei muscoli del viso del Battista corrispondono appieno ai caratteri delle figure nel dipinto della tomba del Fissiraga.

E uguali forme si ritrovano anche in altri avanzi dell'opposto lato dell'altare, che raffigurano, sotto una leggera edicola ornata di monocromi, la Vergine la quale accoglie sotto il suo manto di vaio una devota inginocchiata (fig. 133).

Fig. 133. — Varese, battistero: Madonna di Misericordia.

Meglio conservato è l'affresco della lunetta d' una porta laterale dello stesso battistero, dipinto dallo stesso anonimo maestro. Il fondo ne è tutto ornato con lo stampo del medesimo punzone che l' artista impresse nel nimbo di S. Giovanni e della Madonna dipinti presso l'altare: la Vergine tiene in braccio il Bambino che si volge a benedire due devoti, tutta simile nell'aspetto, nei particolari convenzionalismi, nella maniera, agli altri affreschi del battistero e a quelli di Lodi (fig. 120).

L'anonimo maestro operava probabilmente nel secondo quarto del Trecento. Lo suggerisce la data stessa della morte di Antonio Fissiraga, poiché appar verisimile che non si tardasse molto a dare onorevole sepoltura al patrizio e a decorarne la tomba, la quale anche nei capitelli ha forme gotiche molto primitive. Né troviamo, sia nel costume delle figure, sia nella iconografia, o in altri particolari, argomento che contrasti a quella data.

Non è facile stabilire l'origine artistica del pittore di Varese e di Lodi. A non riguardare che l'affresco della Madonna col Bambino nella navata destra di S. Francesco di Lodi si potrebbe ripensare alla Pittura

Fig. 134. — Varese, battistero: affresco.

senese della prima metà del Trecento, alle ampie figure di Ambrogio Lorenzetti; e, nell'affresco del mausoleo di Antonio Fissiraga, anche il monocroma rappresentante S. Giorgio potrebbe dar ragione di affermare tali rapporti. Ma, considerando nel loro complesso tutti i dipinti che abbiamo potuto attribuire all'ignoto maestro, il confronto si mostra infondato; e si scorge come essi differiscano per troppe parti dalla coeva Pittura toscana. Gli affreschi di Lodi e di Varese hanno nel disegno una certa durezza ch'è loro propria. Né si ritrova nel tipo delle loro figure nessun tratto che possa dirsi certamente inspirato dalle nuove forme toscane; anzi da queste esso è assai distinto per la forma degli occhi balenanti, segnati di un tratto rettilineo nella palpebra inferiore, con un manierismo gotico più forte che non sia in pitture fiorentine e senesi [1], simile a quello che osservammo negli affreschi del Broletto di Como.

Anche l'affresco inferiore della tomba del Fissiraga, ch'è opera di un mediocre aiuto del miglior maestro, giova a rendere chiare le relazioni tra i dipinti suddetti e quelli di Como, i quali, sia nella rappresentazione dello spazio — come si scorge specialmente nell'affresco raffigurante la morte del sacerdote Marcello —, sia per l'aspetto delle figure e per il colorito, preannunciano la maniera del nobile pittore di Lodi e di Varese. Questi svolse e rese più complesse le forme ch'ebbe dall'arte locale. Non fu tuttavia insensibile alle opere di maestri toscani: da quelle trasse esempio alle sue spaziose composizioni, a costrurre più saldamente le sue figure, forse anche a migliorarne il colorito.

E più oltre ancora ci è dato di seguire le vicende di tale forma stilistica determinate da una progrediente influenza della Pittura toscana.

Sull'altura di Castel S. Pietro, presso Balerna — si profilano verso mezzodì i colli di Como —, nella chiesa costrutta dal vescovo comense Bonifacio da Modena, l'anno 1343, restano molti avanzi dell'antica decorazione dipinta [2]. Le pareti sono ornate di un fregio di mensole tracciate in prospettiva e di figure di santi entro tondi: l'abside è ancor tutta coperta dei suoi affreschi.

Entro la conca absidale si scorge ancora, sebbene sia scolorata, la figura del Cristo benedicente in una grande aureola variopinta fra i simboli degli evangelisti: nella zona sottostante, limitata in alto da una serie

---

[1] Il tratto convenzionale del disegno al quale mi riferisco si trova anche nell'arte di Toscana e di altre regioni italiane ma non nello stesso grado che nei dipinti dei quali parliamo: e d'altra parte, esso non è se non un carattere concomitante di altri che nel loro complesso dànno agli affreschi che ora riuniamo un aspetto bene distinto da quello delle pitture di altre regioni.

[2] Rahn, *Wandgem.*, 24 e segg.; S. Monti, *Storia ed Arte*, pag. 268.

di mensole dipinte in prospettiva e, nel basso, da un *velum*, sono alcune storie del santo titolare della chiesa.

La scena della vocazione di Pietro e di Andrea è assai povera nella composizione. Sul consueto campo di azzurro riquadrato di verde, dalla spiaggia rocciosa, Cristo fa cenno a Pietro, che scende dal navicello

Fig. 135. — Como, S. Abbondio : affreschi.

mentre Andrea tiene ancora i remi. Non è nei visi l'espressione vivace propria degli affreschi del monastero delle SS. Liberata e Faustina o di quelli di Varese e di Lodi; né le tinte delle carni, qui livide e senza rilievo, i colori verdi e gialli stridenti delle vesti possono compararsi colla gamma forte e delicata del colorito di quelle pitture: ma il disegno offre argomento di comparazione coi dipinti suddetti sia in con-

venzionalismi che derivano dallo stile bizantineggiante, sia in elementi provenienti dallo stile gotico. Ciò appare anche negli altri affreschi dell'abside. Chi analizzi la parte che raffigura S. Pietro seduto su faldistorio e in atto di parlare verso coloro che gli si avvicinano [1], osserva nel drappeggiare con pieghe schiacciate, nella forma convenzionale del disegno degli occhi, nei tratti calligrafici e rigidi delle chiome, molta somiglianza stilistica con quelli affreschi; sì che i dipinti di Castel S. Pietro gli appariscono come un riflesso, sebbene pallido e insignificante, della forte maniera del maestro che dipinse a Lodi e a Varese.

Fig. 136. — Como, S. Abbondio: Annunziazione.

Si esplica in sue ultime forme lo stesso stile nella vasta decorazione del coro di Sant'Abbondio di Como. Tutta l'abside, poligonale, della grande chiesa sorta ove già nel secolo V era stata costrutta una basilica cristiana, è rivestita di affreschi; ne sono coperte anche le lesene delle pareti, i costoloni che scompartiscono la conca absidale ornati di intrecci e di losanghe entro i cui lacunari azzurri sono dipinti in monocroma busti di donne, di guerrieri, di vecchi, di giovani in bizzarri atteggiamenti, teste grottesche, animali favolosi. Un grande angiolo di-

[1] L'affresco rappresenta forse la cattura di S. Pietro. Segue ad esso la Crocifissione del santo. Lo stesso pittore dipinse sulla parete dell'abside l'Annunziazione, la Madonna col Bambino, alcune figure di santi; sulla lunetta della porta, un affresco della Navicella, ora molto scolorato.

spiega le ali al sommo dell'abside, ove convergono quei costoloni. Sull' arco trionfale sono busti di santi e di profeti, nelle lesene laterali, entro dischi, busti dei re della stirpe davidica. E ogni spazio, scompartito dai costoloni e dalle lesene, è dipinto: nella conca, grandeggia il Redentore fra la Madonna e il Battista, fra S. Pietro e S. Paolo [1]; sulle pareti, sono narrate minutamente le storie della vita di Cristo: anche gli strombi delle finestre sono rivestiti di ornati, di intrecci geometrici, di racemi (fig. 135).

Vastissimo monumento di pittura, gli affreschi dell' abside di S. Abbondio non hanno punto un aspetto grandioso. L' ampia superficie, interrotta dagli ornati, suddivisa in ristrette zone sovrapposte offerse campo a un narratore loquace non a un artista che riuscisse a composizioni imponenti e monumentali. Ciò bene appare nel complesso della decorazione e in ognuno degli affreschi della vita di Cristo.

La lunga leggenda sacra s'inizia con l'Annunziazione (fig. 136). Sopra il campo azzurro del fondo la scena è composta con scarso sentimento dello spazio, che è angusto intorno alle figure. L'angiolo, vestito d'una tunica a pieghe leggiere, quasi di velo, è esangue nel viso, tratteggiato con una gentilezza manierata che per vero rammenta assai le forme proprie ai pittori senesi. Ma sia nella sua figura che in quella della Vergine sono rispondenze cogli affreschi di Lodi, di Varese, di Castel S. Pietro. Le quali poi si scorgono più evidenti in altri affreschi dell' abside, soprattutto nei tondi con figure dei re della stirpe di David, dipinti certamente dai medesimi artisti che eseguirono le altre parti (fig. 137). La secchezza dei lineamenti, il contrarsi dei muscoli,

Fig. 137. — Como, S. Abbondio: i Re davidici.

[1] Gli affreschi della conca dell'abside sono danneggiati da molti guasti e da ridipinture.

il disporsi calligrafico dei capelli, e talvolta anche la fusione del colorito di quelle figure ha intiero riscontro negli affreschi di Lodi e di Varese. Giova poi ricordare come nella chiesa di Castel S. Pietro si rivedano persino gli stessi elementi di decorazione adoperati nell'abside di S. Abbondio, mensole finte in prospettiva, medaglioni con figure di santi in monocroma.

Vi è adunque ragione di affermare che anche gli affreschi di S. Abbondio siano stati dipinti, intorno alla metà del Trecento, per opera di artisti lombardi; anzi conviene ricongiungerli alle forme stilistiche locali delle quali si può seguire il divenire dagli affreschi delle SS. Liberata e Faustina a quelli di Lodi, di Varese, di Castel S. Pietro.

Fig. 138. — Como, S. Abbondio: Ingresso di Cristo in Gerusalemme.

È tuttavia da riconoscere che su di essi influisce assai più fortemente che negli altri l'Arte dell'Italia centrale, sia nello stile, sia nel contenuto iconografico.

Alcune delle loro composizioni risalgono a prototipi bizantineggianti che l'Arte toscana aveva già mutato in parte o abbandonato: tale la scena della Natività (nella quale la Vergine giace ancora sulla coltrice, né si cura del suo nato) e quella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme (fig. 138). Altre corrispondono invece alla iconografia elaborata dalla nuova Pittura toscana: la Visitazione, l'Adorazione dei Magi (fig. 139), la Presentazione del Bambino al tempio (fig. 140), e tutte le ultime storie della Passione. Ma quasi sempre lo spirito drammatico delle composizioni fiorentine e senesi vien meno nell'opera del pittore lombardo che sostituisce ad esso

una ricerca eccessiva dei particolari, talora un'esagerazione grottesca delle espressioni, come si scorge nella Strage degli Innocenti (fig. 141), nella

Fig. 139. — Como, S. Abbondio: Adorazione dei Magi.

Fig. 140. — Como, S. Abbondio: Presentazione del Bambino al tempio.

Cattura di Cristo, nel Diniego di S. Pietro (fig. 142); dipinti singolari per lo studio del costume, delle armature, e ben differenti dall'arte toscana

anche per lo scarso equilibrio delle composizioni, ora folte di personaggi ristretti entro spazi angusti, ora troppo semplificate. Sovente poi si svela più intimamente nel suo carattere l'arte dei pittori di S. Abbondio[1] in certi affreschi ideati con ingenuità povera, quasi di racconto popolare, narrino le storie dei magi e ci rappresentino il sogno dei tre re, o raffigurino le tentazioni di Cristo.

Nel disegno e nel colorito si ritrovano le qualità stesse che sono nell'iconografia. L'influsso dell'Arte toscana è evidente ; esso dà al pittore

Fig. 141. — Como, S. Abbondio : la strage degli innocenti.

l'abilità di cui fa prova nel dipingere i panni leggieri dell'angiolo annunciante e il velo sul corpo del Cristo crocifisso, gli offre certamente il modello di molte figure[2] : non riesce tuttavia a togliergli di usare tinte aspre e discordi, di lumeggiare talora i panni così fortemente da rammentare la vecchia maniera bizantineggiante. Ma altri caratteri, estranei all'Arte

---

[1] Alcune leggiere differenze di maniera tra i diversi affreschi lasciano supporre che nella decorazione dell'abside di S. Abbondio abbiano collaborato parecchi pittori.

[2] Si osservi specialmente l'affresco del Diniego di S. Pietro (fig. 142).

fiorentina e senese, si sovrappongono agli elementi toscani: una rigidezza di disegno e un manierismo gotico che dànno agli affreschi di S. Abbondio un aspetto lor proprio. Fra altro, nella scena della Fuga in Egitto il

Fig. 142. — Como, S. Abbondio: il diniego di S. Pietro.

disporsi delle figure sopra un unico piano, le pieghe compresse dei panni, il disegno acuto e rigido dei visi dimostrano, a mio sentire, qualche relazione con la miniatura gotica d'oltralpe; della quale il pittore sembra trar profitto pur nel comporre delle bizzarre *drôleries* fra i suoi ornati.

Questi caratteri, estranei alla Pittura toscana, già li trovammo adombrati negli affreschi del monastero delle SS. Liberata e Faustina, poi svolti da un valente maestro a Lodi e a Varese, da un mediocre nella chiesa di Castel S. Pietro. In S. Abbondio essi riappariscono in uno stadio ulteriore di sviluppo, commisti sempre più a quella influenza dell'Arte toscana che ormai, per opera di altri artefici, dominava anche nella Pittura lombarda.

Fig. 143. — Como, Broletto: affresco.

Potremmo indugiare nel riunire altri monumenti della stessa forma stilistica ma d'uno stadio più progredito e meno singolare: non ricordiamo che un dipinto, nel Broletto di Como, rappresentante un giovine, riccamente vestito nella foggia del Trecento, e coronato di rose, al quale un cadavere porge un cartello con parole di ammonizione [1] (fig. 143); un altro affresco, nel medesimo luogo, rappresentante un

[1] L'affresco fu distaccato dalle pareti dello stesso Broletto ove ora si trova. Reca l'iscrizione: " hoc opus fecit fieri Cania pilizarius "; e, anche per il costume della figura, può assegnarsi alla metà del secolo XIV.

santo[1]; una Madonna col bambino nella chiesa di S. Maria di Oleggio.

Negli affreschi lombardi che abbiamo così coordinato insieme, fra gli altri elementi stilistici sono da scorgere gli effetti di un ultimo digradare fra noi dell'influsso gotico d'oltralpe del quale nella Pittura dell'Italia centrale non si trovano che delle tracce trascurabili. Ciò non è molto evidente a primo aspetto perché quelli affreschi non concordano con la Pittura oltramontana nei suoi caratteri più speciali (nell'uso di tinte senza rilievo, nella tendenza a schemi ornamentali), ma diventa palese quando si proceda ad una ricerca topografica dei monumenti della Pittura dell'Italia superiore anche oltre i confini della Lombardia. Movendo allora da questa verso il vicino Piemonte, che in ogni tempo fu irradiato vivamente dal-

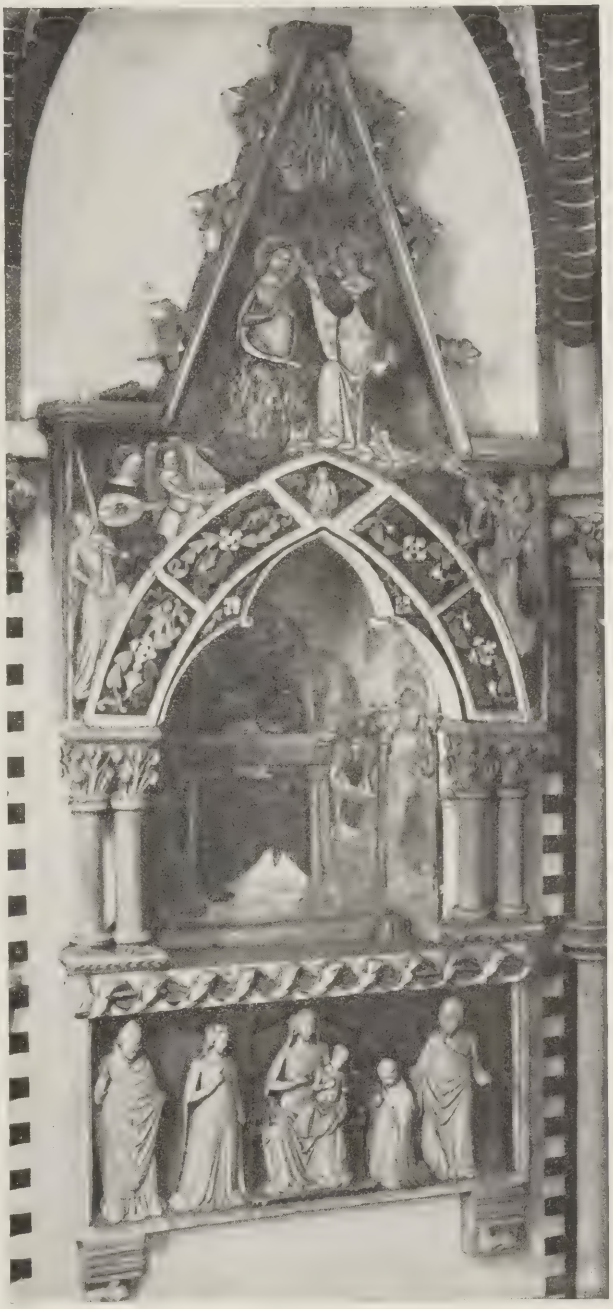


Fig. 144. — Vercelli, S. Andrea: tomba dell'abate Tommaso.

[1] Proviene dalla chiesa di S. Margherita. A questo medesimo gruppo di dipinti si può riunire l'affresco trovato negli scavi dell'absidiola destra della antica chiesa di S. Giorgio di Como, in Borgovico. Di un periodo antecedente, della prima metà del Trecento, e con più forti influssi oltramontani sono gli affreschi, molto guasti, che ancora si veggono sopra il nartece della chiesa di S. Abbondio di Como, rappresentanti la Madonna col bambino fra due santi, ed alcune storie di S. Adalberto.

l'Arte d'oltralpe, si ritrovano dei dipinti nei quali l'influsso oltramontano si fa, gradualmente, sempre maggiore quanto più siano lontani dalla regione lombarda.

A Vercelli, nella chiesa di S. Andrea, la tomba dell'abate Tommaso Gallo (fig. 144) venne decorata, verso la metà del secolo XIV [1], di affreschi

Fig. 145. — Parigi, Bibl. Naz., ms. lat. 4895: Natività di Abramo.

che hanno somiglianze con quelli lombardi, e ricordano anche le composizioni consuete ai miniatori dell'Italia settentrionale, nella scena raffigu-

[1] Lo stile delle sculture e delle pitture della tomba designa il sec. XIV, e si oppone all'opinione comune che la tomba sia del sec. XIII: cfr. E. Mella - R. Pasté, *S. Andrea di Vercelli*, Vercelli, 1907, pag. 485.

rante l'abate in cattedra fra i suoi discepoli, ma per il modellato scarso e per il comporsi delle pieghe sono improntati più profondamente di manierismo gotico che gli affreschi lombardi. Più oltre, nel chiostro della badia di Vezzolano, fra altri dipinti, l'affresco rappresentante la Madonna in trono col Bambino fra due angioli si avvicina allo stile gotico francese nel suo colorito senza rilievo, nelle movenze contorte delle figure [1]. E nella valle di Susa, che i valichi alpini uniscono più direttamente alla Francia,

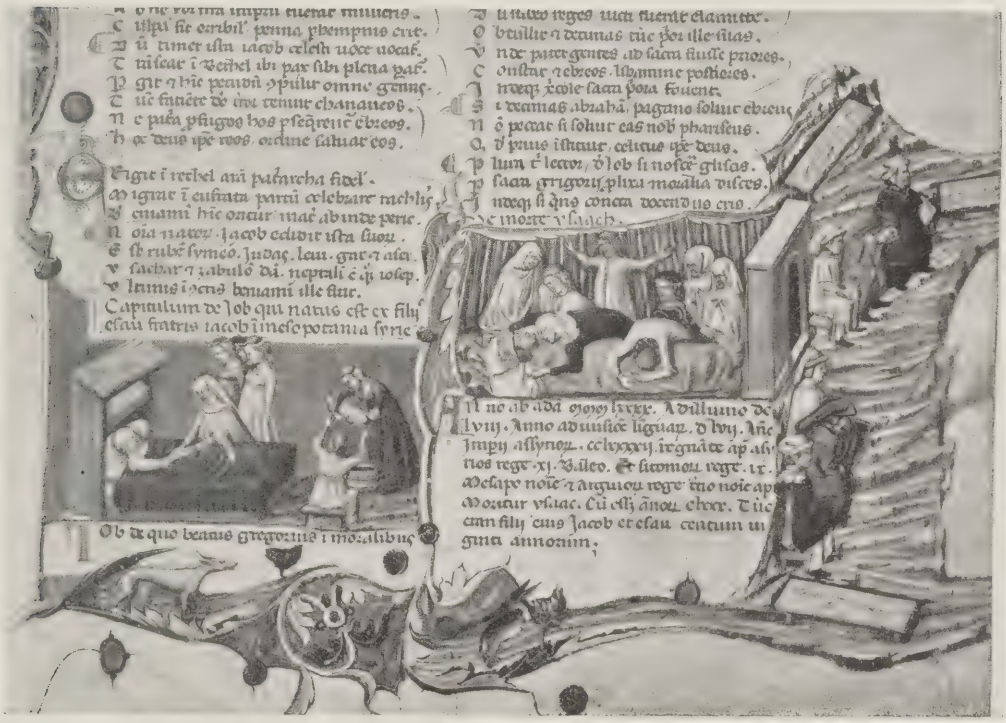


Fig. 146. — Parigi, Bibl. Naz., ms. lat. 4895: Natività di Giacobbe e Morte di Isacco.

certi dipinti, della metà del Trecento, nella sagrestia della chiesa di S. Francesco sono pur molto affini all'arte transalpina.

Per confronto con tali pitture del Piemonte si scorgono più chiari negli affreschi lombardi di Como, di Castel S. Pietro, di Lodi e di Varese i riflessi, attenuati, del medesimo stile oltramontano. Il quale non è il loro maggior elemento costitutivo, ma serve tuttavia a distinguerli da quelli d'ogni altra regione, e, unendosi con altri diversi elementi, concorre a formarne il carattere locale.

---

[1] Cfr. L. Motta-Ciaccio, *Gli affreschi di S. Maria di Vezzolano* (*L'Arte*, 1910, 338).

In molti codici miniati nell'Italia superiore durante la prima metà del Trecento, e anche in epoca alquanto più tarda, lo stile delle miniature dimostra delle vicende analoghe a quelle che abbiamo osservato

Fig. 147. — Parigi, Bibl. Naz., ms. lat. 4895: l'esodo dall'Egitto.

negli affreschi lombardi: dalle forme bizantineggianti si tramuta in una nuova maniera nella quale ha parte, in vario grado, l'influsso dell'Arte toscana, senza tuttavia costituirne i caratteri più salienti, i quali anzi hanno una propria originalità; talvolta esso è improntato assai profondamente dello stile gotico oltramontano.

Nei manoscritti miniati allora nella regione emiliana le forme bizantineggianti si mutano lentamente, piuttosto per uno svilupparsi loro proprio che per influenza della nuova Arte toscana, riuscendo quasi di preparazione all'opera di Vitale da Bologna e d'altri pittori emiliani [1]. Né diversamente si svolse lo stile della Miniatura nella Lombardia, per

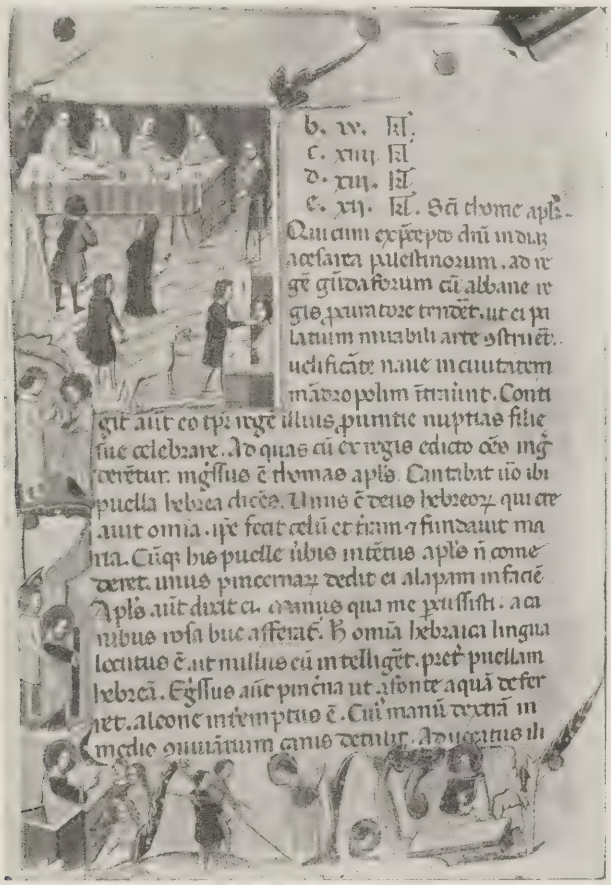


Fig. 148. — Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. P. 165 sup.: leggenda di S. Tommaso.

quanto ci è dato di vedere in alcuni codici di probabilissima origine lombarda, della prima metà del Trecento.

Il più importante fra quelli è certamente il " Pantheon „ di Goffredo da Viterbo, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 4895), vergato

[1] Venturi, *Storia*, V, 942. — All'arte dei miniatori è da connettere la maniera dell'ignoto maestro che dipinse, nei primi decenni del Trecento, nel battistero di Parma un affresco raffigurante il vescovo Gherardo Bianchi, morto nel 1302, presentato alla Vergine dal Battista. Il Lopez (*Il Battistero di Parma*, Parma, 1864, pag. 237 e segg.) attribuisce, senza ragione, l'affresco alla fine del secolo XIV o al principio del XV. Il dipinto nel terzo nicchione del battistero, a destra dell'altare, ha con quello strettissime somiglianze di stile.

dal notaio milanese Giovanni de Nuxigia, nell'anno 1331 [1]. Alcune delle sue miniature rassomigliano assai a quelle dei manoscritti emiliani sia per lo stile che per la tecnica, ma altre ne differiscono di molto [2]. In queste, l'esecuzione è rapida, quasi impressionistica: le tinte, di aspetto alquanto gessoso, sono vivacissime nei rossi e negli azzurri delle vesti, terree nelle carni (figg. 145-147). L'illustrazione è più briosa che nei manoscritti emiliani; non contenuta da scorniciature, essa invade il testo coi suoi frastagliamenti, ne rappresenta la materia nel modo più pittoresco. Sugli sfondi, sovente a striature d'oro, il miniatore si studia di segnare la prospettiva delle distanze figurando il terreno a strati rocciosi salienti e digradanti; alle piccole figure, tratteggiate sommariamente nei visi, egli avviva gli occhi con una bianca favilla posta accanto all'iride nera, e dà loro una vivacità di gesti talora quasi grottesca. È il suo un naturalismo ingenuo, ricco di divagazioni e anacronismi degni dei cartelloni di un narratore popolare: nelle esequie di Giacobbe, mentre le donne stridono disperatamente sul cadavere, i monaci muovono in processione verso una chiesa preceduti dal crocifero (tav. IX)!

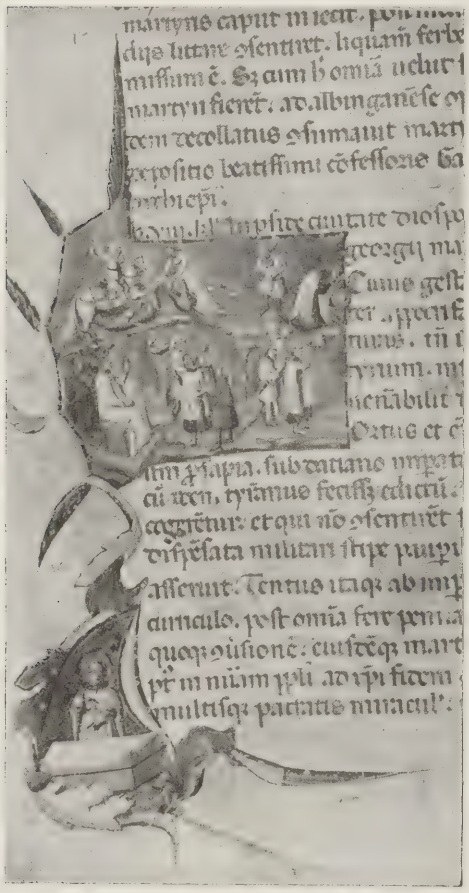


Fig. 149. — Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. P. 165 sup.: leggenda di S. Giorgio.

Che il codice del "Pantheon" di Goffredo da Viterbo sia stato miniato a Milano appare certo, anche perché possiamo unire alle sue le miniature di un altro codice di sicura provenienza lombarda: un passionario, proprio

[1] Ciò è notato nella postilla terminale dalla quale appare anche che il ms. fu eseguito per Azzone Visconti: cfr. L. Delisle, *Le Cabinet de Mss.*, Parigi, 1868, I, 129. Il Venturi (*Storia*, V, 1011 e segg.) sembra non aver conosciuta la provenienza milanese del ms.; osservò tuttavia come le sue miniature differiscano dalla più comune maniera bolognese.

[2] Alla prima maniera appartengono soltanto le miniature delle cc. 1, 6, 6 v., 7; alla seconda, più originale, le molte altre.

Tav. IX. — Parigi, Bibl. Naz.; ms. lat. 4895: Morte di Giacobbe.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

della chiesa milanese, ora nella Biblioteca Ambrosiana (ms. P. 165 sup.) [1]. Le miniature del quale hanno tali affinità di stile con quelle del " Pantheon „ da doversi credere opera di una medesima scuola: ideate con eguale vivezza di narrazione, sono eseguite con fattura simile nel colorito vivace e nel rapido modellato. E vi si ritrova negli sfondi persino il terreno a scheggioni rocciosi così singolare nelle miniature del codice parigino (figg. 148-150).

Ai due manoscritti miniati a Milano, altri se ne possono unire che, per i loro caratteri stilistici, sono di probabile origine lombarda: una grande bibbia della collezione del Duca di Leicester [2], un Tito Livio della Biblioteca Civica di Lipsia [3]; codici che differiscono da quelli emiliani, sebbene siano d'una maniera stilistica loro affine, e hanno somiglianze coi suddetti manoscritti milanesi. Dei quali preannunciano la vivace maniera le miniature del " Tristan „ (ms. fr. 755) e quelle, assai più rozze, delle " Expositions de l'évangile „ (ms. fr. 187), ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi, codici che provengono dalla libreria viscontea del castello di Pavia e si possono perciò supporre lavoro di miniatori lombardi [4].

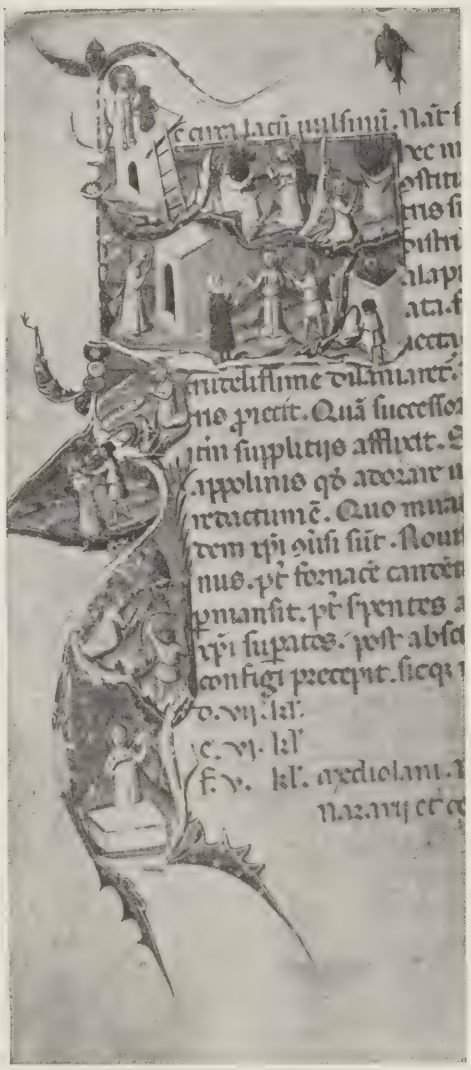


Fig. 150. — Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. P. 165 sup.

---

[1] Il codice è di vario contenuto. Vi sono inserite cc. 21 di un passionario di santi della chiesa milanese: SS. Babila, Ambrogio, Calocero, Tecla, Siro, ecc.

[2] L. Dorez, *Les Mss. à peint. de la Bibl. de Lord Leicester*. Parigi, 1908, pag. 44 e segg. — Alla bibbia di Lord Leicester il Dorez ne unisce un'altra della biblioteca Comunale di Catania, da noi non veduta.

[3] Bruck, *Malereien*, pag. 163: ms. LXX. — Anche un volume di Decretali della Biblioteca vescovile di Klagenfurt (R. Eisler, *Hdschr. in Kärnten*, Wien, 1907, pag. 19) ha qualche relazione coi suddetti mss.

[4] Per il " Tristan „, cfr. capit. VI. — Il ms. delle " Expositions de l'évangile „, di scrittura italianeggiante, ha miniature di scarsissimo valore. Fra le quali tuttavia quella a cc. VI si direbbe eseguita da un precursore del miniatore del " Pantheon „.

In un messale della Biblioteca Ambrosiana (ms. C. 170 inf.), miniato per Roberto Visconti, poi arcivescovo di Milano, verso la metà del Trecento, le miniature mostrano affinità di colorito e di disegno con

Fig. 151. – Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. C. 170 inf.: Roberto Visconti.

quelle dei manoscritti emiliani, se si osservi soprattutto la figura del Visconti inginocchiato dinanzi a un edicola (fig. 151); ma esse recano anche delle tracce di influenze dello stile gotico d'oltralpe. Del quale congetturiamo essere documento singolarissimo per la Lombardia un

codice istoriato di scene della vita di Cristo (fig. 152), con brevi leggende latine, della Biblioteca Ambrosiana (ms. L. 58 sup.). Che i suoi disegni, tracciati leggermente a penna, siano derivati da un modello francese non ci sembra dubbio, per il loro raffinato convenzionalismo, per le forme calligrafiche d'ogni parte delle figure. Né troviamo sufficienti argomenti per attribuirli, come altri vuole [1], all'arte senese, mentre lo

Fig. 152. — Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. L. 58 sup.: Adorazione dei Magi.

---

[1] Il Ceriani (*Canonical Histories repr. from an Ambros. Ms.*, Milano, 1873) fu d'avviso che il codice appartenga alla prima metà del sec. XV e sia opera d'arte toscana. A tale opinione contradiciamo intieramente in riguardo della data non della provenienza perché anche in opere minori dell'arte senese, soprattutto negli smalti (cfr. Venturi, *Storia*, IV, 940 e segg.), si potrebbe trovare qualche paragone a quei disegni. E ci fa esser anche più perplessi l'aver trovato nel cuore stesso di Toscana, a S. Miniato al Tedesco, nell'Archivio del Duomo, una grande pergamena del 1343, contenente un privilegio a certe monache del luogo, la quale ha una miniatura d'intestazione, di puro carattere francese. — Per confronto dei disegni del codice ambrosiano con l'arte francese vedi specialmente: *Monuments Piot*, XVI, pag. 61 e segg.

stendardo visconteo ch'è figurato in una delle miniature (fig. 153) rende verisimile, se non sicuro, che il codice originale francese sia stato copiato da un miniatore lombardo.

Tali manoscritti mostrano come nella Lombardia, nella prima metà del Trecento, la Miniatura avesse un aspetto proprio, già lontano dalle forme bizantineggianti sebbene ancor poco penetrato di influssi toscani, talora irradiato dall'Arte oltramontana. Essi confermano che nella Pittura lo stile, svolgendosi in modo analogo, poté giungere a forme originali come appunto vedemmo, seguendolo dalla vecchia maniera bizantineggiante, già alterata da qualche nuovo elemento, degli affreschi di Angera, al profondo rinnovamento che appare negli affreschi delle SS. Liberata e Faustina, a Como, che si rivela, in più alta perfezione, accogliendo ormai anche influssi toscani, nelle opere del pittore della tomba di Antonio Fissiraga, e indi digrada in vario modo negli affreschi della chiesa di S. Abbondio di Como e di Castel S. Pietro.

Fig. 153. — Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. L. 58 sup.: Cristo dinanzi a Gerusalemme.

Fig. 154. — Vertemate, chiesa della Badia: Pietà.

LA PITTURA
NELLA SECONDA METÀ DEL TRECENTO

Influenza dell'arte giottesca nella prima metà del Trecento: affreschi vari. I dipinti del tiburio della chiesa di Viboldone. — Giovanni da Milano. Il problema delle sue origini artistiche. — Gli affreschi di Solaro, Viboldone, Bellinzona, ecc.: raffronti con le opere di Giovanni da Milano. — Svolgersi originale della Pittura lombarda: gli affreschi di Mocchirolo, Lentate, Albizzate, ecc. — Rapporti con la Pittura nelle regioni circostanti.

Non soltanto per lenta e oscura trasmissione giunse anche nella Lombardia il nuovo stile fiorente in Toscana, ma vi si affermò per opera diretta dal suo maggior artefice, di Giotto. E sebbene non si ritrovi più nessuna traccia degli affreschi che il maestro lasciò a Milano [1], il riflesso della sua arte è per tutto.

Nel palazzo arcivescovile di Milano, che Giovanni Visconti, il prelato magnifico, aveva ampliato [2], si vedevano ancora a principio del Cinquecento pitture antiche, lucide " come specchi „ [3]. Poi, l'edificio fu alterato

[1] Vasari, I, 400: Giotto " lavorò anco in Milano alcune cose, che sono sparse per quella città, e che insino a oggi sono tenute bellissime „. Cfr. il capitolo precedente.

[2] Giulini, *Memorie*, V, 377. — Nel 1353 gli edifici di Giovanni Visconti son detti, in un documento: " noviter constructi „. Nella cappella del palazzo Giovanni Visconti si era fatto dipingere in atto di orazione dinanzi alla Madonna (P. Jovi, *Vitae XII Vicecomitum*). Probabilmente risalgono al tempo del suo arcivescovado (1342-1354) anche gli avanzi degli affreschi dei quali diamo notizia.

[3] Anonimo Morelliano, *Notizie d'opere del disegno*, Vienna, 1898: " in la corte archiepiscopale le pitture a fresco che risplendono fin hoggidì come specchii furono de man de maestri vecchissimi „.

nella sua struttura, e quelli affreschi andarono distrutti; ma nella parte di esso che prospetta il duomo, e reca all'esterno lo stemma di Giovanni Visconti, abbiamo ritrovato, nei polverosi solai, alcuni avanzi delle antiche decorazioni, che si conservarono al sommo delle pareti, sotto i

Fig. 155. — Milano, palazzo arcivescovile: affresco.

soffitti ora nascosti, e fregiati anch'essi di sottili ornamenti di stucco.

Quelle pareti erano istoriate a riquadri: qua e là, di sotto la calce, vi appaiono ancora frammenti di pitture. Da un lato, dinanzi a un personaggio seduto e assistito da più altre figure, sta una donna velata, che porta in braccio due neonati e sembra attendere giustizia (fig. 156): in

altra parte, in un paesaggio di rocce schematiche, sono due guerrieri, uno dei quali fa atto di alto stupore (fig. 155). Il disegno è sicuro,

Fig. 156. — Milano, palazzo arcivescovile: affresco.

dà alle figure espressioni intense, e bene determinate: il colorito è raffinato, con tinte pastose e chiare nel nobile viso della donna, rossastre e forti nei due guerrieri. In complesso, gli affreschi hanno caratteri di fat-

tura e di stile del tutto simili a quelli della Pittura toscana, nelle opere dei migliori seguaci di Giotto; e si possono affermare eseguiti da artista intieramente educato all'arte fiorentina.

Nella base del campanile della chiesa milanese di S. Marco ove sono conservati certi affreschi d'una cappella ch'era in quel luogo, forse dei primi decenni del Trecento, verso la metà del secolo XIV occorse probabilmente di completare o di riparare quella decorazione. L'artista che fu chiamato a tal lavoro, dipingendo tra i vecchi santi alcune altre figure (fig. 157), vi si mostrò già tutto assorto nella nuova maniera toscana.

Fig. 157. — Milano, S. Marco: un Santo.

E in molti altri luoghi della Lombardia restano segni saltuari della rapida e profonda azione dello stile giottesco.

A Mantova, al sommo dell'antica torre della Gabbia, ove era una cappella, rimangono alcuni avanzi di affreschi della prima metà del Trecento; fra i quali la Disputa di Gesù nel tempio mostra chiari riflessi dello stile giottesco in forme primitive, perché ancora vi balenano certi caratteri bizantineggianti come in un altro affresco ora trasportato nel Museo Civico [1].

Nella chiesa di S. Francesco di Lodi una Crocifissione dipinta sul primo pilastro di destra riunisce anch'essa elementi giotteschi e vieti manierismi: la figura della Madonna che piange presso la croce (fig. 158), in tanto e contenuto dolore, è certamente inspirata nella sua espressione al-

[1] Mantova, Pinacoteca: n. 6. — L'affresco rappresenta la Madonna col Bambino e un santo vescovo, e può essere attribuito alla prima metà del Trecento.

l'Arte toscana, della quale anche imita la tecnica nel colorito semplice e sfumato; ma nel drappeggiare vi si vedono ancora dei tratti che altrove erano già in disuso. Il drammatico spirito giottesco informa anche la Deposizione nel sepolcro affrescata in S. Francesco di Brescia [1]. Sul

Fig. 158. — Lodi, S. Francesco: l'Addolorata della Crocifissione.

terreno di pietra scheggiata si apre il sarcofago: vi è steso il Redentore, e la Vergine si getta su di lui piangendo, baciandolo, mentre all'intorno si lagnano i discepoli e le pie donne. Non soltanto l'intimo sentimento,

[1] Cavalcaselle, *Pittura*, IV, 243.

ma il tipo delle figure e gli atteggiamenti sono tratti dalla Pittura fiorentina. Ed esemplato su modelli toscani è anche il grande Crocifisso della medesima chiesa, dipinto su tavola, simile ai Crocifissi dell' Italia centrale.

Riflessi dello stile giottesco nell'aspetto delle figure e nella solida struttura dei corpi si veggono anche nel grande affresco della chiesa di S. Michele di Monza, singolarissimo per il suo soggetto che sembra inspirato dalla devota credenza, registrata già nella " Legenda aurea „ di Jacopo da Varagine, che nella festa d' Ognissanti tutti i beati della Chiesa

Fig. 159. — Bergamo, S. Maria Maggiore: l'albero di S. Bonaventura.

trionfante, con S. Pietro vestito in abito pontificale, si adunassero a pregare per i fedeli della Chiesa militante [1].

A Bergamo, in S. Maria Maggiore la parete terminale del transetto di destra è ancora decorata d'un grande tratto del vastissimo affresco che vi raffigurava l'albero della Vita secondo la dottrina di S. Bonaventura. Il santo sta inginocchiato a piè del tronco gigantesco che stende in alto i suoi rami, fra i quali sono espresse molte scene dell'antico e del nuovo

[1] Jacobi a Varagine *Legenda Aurea*: De festo omnium sanctorum. — Per altre, non accettabili, spiegazioni dell'affresco, cfr.: D. Sant'Ambrogio, *Il grandioso dipinto d'una messa votiva* (*Rassegna d'arte*, 1907, 62 e segg.), notando come sia intieramente arbitraria l'identificazione di alcune delle figure con Teodolinda, Agilulfo e altri personaggi profani: esse tutte sono figure di santi, hanno il capo fregiato di nimbo! — Il dipinto appartiene, a nostro parere, alla prima metà del sec. XIV.

Testamento: S. Francesco e altri santi del suo ordine, Maria e Giovanni si adunano intorno, dolenti, come nelle Crocifissioni (fig. 159). Sono figure che ritraggono intieramente dallo stile giottesco la loro forte struttura, l'intensa espressione. Né da quello stile si dipartono le scene figurate tra i rami, con finezza di miniature, ché anche nell'iconografia (si veda in particolare la storia della Natività) si accordano con l'Arte toscana (fig. 160). La lunga scritta che accompagna l'affresco e lo dice dipinto a spese di Guido de' Suardi — questi devotamente sta inginocchiato fra i santi — è recente; ma ripete probabilmente un'iscrizione più antica, o si fonda su valide tradizioni perché lo stile consente bene con la data del 1347 ch'essa assegna al dipinto [1].

Fig. 160. — Bergamo, S. Maria Maggiore: l'albero di S. Bonaventura (particolare).

Altre pitture di minor conto, quali sono quelle del 1354 nell'antico convento di S. Francesco di Vimercate [2], si potrebbero aggiungere alle suddette. Le quali, se non concedono di ricostituire nel suo svolgersi una qualche individualità d'artista, offrono prova sufficiente della larga diffusione dell'Arte toscana in tutta la Lombardia già nella prima metà del

[1] Cavalcaselle, *Pittura*, IV, 225. — La figura del devoto non soltanto occupa il posto d'un'altra che fu cancellata, ma ci sembra che differisca alquanto dalle altre parti dell'affresco così che potrebbe essere attribuita alla seconda metà del secolo XIV, o all'opera di un pittore più progredito di quello che dipinse il resto dell'affresco. — Nella stessa chiesa di S. Maria Maggiore entro un'antica absidiola del transetto destro si trovano degli affreschi del Trecento di diverse mani. Alcuni dei quali possono connettersi alle pitture lombarde meno improntate dall'Arte toscana, altri manifestano l'influsso giottesco, specialmente una Madonna col Bambino fra santi e un'Adorazione dei Magi che in qualche parte possono compararsi coi dipinti di Giovanni da Milano.

[2] Giulini, *Memorie*, V, 386.

Trecento, mentre in tale riguardo, e perché hanno un grandissimo valore intrinseco, sono notevoli sopra tutti gli altri alcuni affreschi dell'antica badia di Viboldone, nell'agro milanese, che un'iscrizione attesta essere stati dipinti nell'anno 1349, poco più di un decennio dopo il soggiorno di Giotto a Milano [1].

Nel tiburio della chiesa di Viboldone, sulla lunetta di fondo, è figurata la Vergine tra alcuni santi (fig. 161). Siede, augusta, sopra un trono marmoreo, ornato di trafori e di pinnacoli gotici, grigio su l'oltremare dello sfondo. L'azzurro del suo manto, il roseo delicato della tunica, che modella con dolci sfumature le forme del seno, sono composti insieme con perfetta armonia. Sul nimbo, di rilievo, e dorato, il suo viso è colorito di roseo caldo e vivace, con tinte lievi. Intorno al trono stanno, poderosi, senza angustia di spazio, i santi: S. Bernardo e un vescovo, contemplativi; S. Giovanni che accenna verso il Bambino, il quale si volge dal grembo materno a benedire un devoto che l'arcangelo Michele gli presenta. Ogni figura è plasmata con tale potenza e verità che superano tutti gli affreschi sin qui ricordati, con tale piena umanità di concezione che trova paragone soltanto nell'Arte toscana o negli artisti che più si avvicinarono a quella. E invero ogni parte dimostra una forte influenza della Pittura fiorentina: la composizione, affine agli schemi adoperati dai toscani negli affreschi e nei polittici; i tipi delle figure; anche il semplice e scultorio drappeggiare. Tuttavia si può osservare nel colorito, soprattutto riguardando la figura del santo vescovo, un modo rapido e quasi impressionistico che non conosciamo essere stato in nessuno dei pittori fiorentini della prima metà del Trecento, tutti più accurati e minuziosi: il viso di quel santo è tinteggiato di un roseo vivo con lumeggiature larghe, quasi a macchia, che dànno al colore una grande leggerezza e producono un effetto di chiaroscuro molto vigoroso.

Nella lunetta della parete dirimpetto, nel tiburio stesso della chiesa di Viboldone, è la parte mediana di una rappresentazione del Giudizio universale, la quale si svolgeva anche nelle due pareti laterali, ora coperte quasi per intiero di scialbo. Cristo giudice troneggia entro un'aureola, così grandioso nell'aspetto e nell'espressione da rammentare il Cristo

---

[1] W. Suida, *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia* (*Rassegna d'Arte*, 1906, pag. 12 e segg.); Id., *Studien zur Trecentomalerei* (*Rep. f. Kw.*, XXXI, 212); Venturi, *Storia*, V, 891; G. Cagnola, *Gli affreschi di Viboldone e di Solaro* (*Rassegna d'Arte*, 1907, pag. 37 e segg.). Intorno alla badia di Viboldone, cfr. anche: L. Beltrami - Sant'Ambrogio - Fumagalli, *Reminiscenze*, I, 43-45; D. Sant'Ambrogio, *La lastra sepolcrale di G. de Villa* (*Arch. St. Lomb.* XX, 550).

Fig. 161. — Viboldone, chiesa della badia: Madonna e santi.

del Giudizio che Giotto dipinse nell'Arena di Padova (fig. 162). E anche gli angioli che fanno cerchio al Redentore, ricordano lo stesso lavoro del sommo maestro, mentre pur nei residui di affreschi sulle pareti laterali ove, da un lato, è inginocchiata la Vergine con una schiera di santi, e dall' opposto lato sta il Battista con un coro di patriarchi e di guerrieri — anche si veggono sotto tali figure, in entrambe le parti, due santi Dottori seduti al loro seggio —, traluce la medesima maniera [1] che attinge da Giotto il suo miglior vigore.

Fig. 162. — Viboldone, chiesa della badia: Cristo giudice.

In vero, malgrado i caratteri particolari che osservammo nel colorito, siamo spinti a domandarci se gli affreschi di Viboldone non siano opera di un immediato seguace di Giotto, di un maestro venuto di Toscana! Essi specialmente, insieme con le molte altre pitture sparse in Lombardia e improntate dai princìpi del nuovo stile, valgono a preannunciare il sorgere di un maestro lombardo che, del tutto padrone della

[1] In qualche parte tuttavia gli affreschi sembran dipinti da artista meno abile di quello che affrescò la parete terminale: ma è difficile affermare che ciò non dipenda dalle cattive condizioni delle pitture.

tecnica giottesca, dirà chiaramente le tendenze già adombrate in opere più antiche dell'arte locale, e di fronte ai pittori fiorentini potrà apparir munito del loro stesso viatico di mezzi e di tradizioni, ma rivolto ad un suo cammino.

Circa il 1350 fu inscritto in una lista dei pittori forestieri che dimoravano a Firenze, un " Johannes Jacobi de Como „ il quale, con tutta probabilità è quello stesso che nel 1363 è segnato nella matricola dei medici e degli speziali col nome di Giovanni di Giacomo di Guido da Como, e in un atto del 1365 vien indicato come " Johannes pictor de Kaverzaio „ — di Caversago, piccola terra nel Comasco — mentre in un dipinto, segnato con la data stessa, egli si firmò: Giovanni da " Melano „ [1].

L'atto del 1365 rischiara la storia della sua opera più importante, a noi pervenuta [2]. I Capitani d'Orsanmichele vi concedono a Giovanni da Milano una proroga per compiere gli affreschi dei quali si era obbligato di decorare la cappella della sagrestia di Santa Croce.

Di certo, quando il maestro ebbe commissione dell'opera ragguardevole, egli doveva essersi già molto affermato nell'Arte. E nel tempio augusto che adunava opere di Cimabue, di Giotto, di Taddeo Gaddi, del Giottino, la sua parola suonò non soltanto alta, ma nuova.

Nella cappella della sagrestia di Santa Croce, soltanto la volta, il sottarco sull'ingresso, i tre riquadri superiori della parete di sinistra, con storie della vita di Maria, e i tre opposti della parete di destra, con storie della Maddalena, furono dipinti da Giovanni da Milano, come è dimostrato dal confronto stilistico con la Pietà, della Galleria dell'Accademia di Firenze, ch'egli eseguì nell'anno stesso in cui attendeva agli affreschi di Santa Croce, e dalle qualità degli altri affreschi della cappella assai distinte da quelle proprie del maestro.

Nella lunetta della parete di sinistra, che rappresenta Gioacchino cacciato dal tempio, si rivela ampiamente nel suo intimo l'arte di Giovanni da Milano, e afferma la propria originalità per caratteri ben diversi da quelli degli altri seguaci di Giotto (tav. X).

---

[1] Cavalcaselle, *Pittura*, II, 93 e segg.; W. Suida, *Flor. Maler*, 27 e segg.; Venturi, *Storia*, V, 896 e segg.
[2] Vasari, I, 572.

Giotto, infondendo nella semplicità dell'arte medioevale una profonda osservazione dell'animo umano, aveva ideato austeramente le scene sacre, le aveva composte con spirito di drammaturgo sdegnoso d'ogni cosa che non fosse essenziale alla visione che lo dominava. E negli affreschi dell'Arena di Padova dimostrò tale sua qualità compiutamente nello stesso episodio della Cacciata di Gioacchino, ch'è concepito con severità tragica, con impareggiabile vigore.

I seguaci di Giotto, sovente eredi soltanto materiali e non spirituali del maestro, si attennero alla semplificazione delle scene che per l'arte di Giotto era stata una necessità e per loro fu quasi sempre senza ragione. Essa ostacolò per lungo tempo, imponendo agli artisti i suoi vincoli idealistici, quelle nuove conquiste naturalistiche che nel Trecento furono opera e merito più di pittori d'altre regioni che dei fiorentini. Ma Giovanni da Milano vinse le tendenze che gli erano intorno, a Firenze, e libero affermò la propria indole [1].

Non dramma: l'episodio della vita di Gioacchino non ha che un'importanza secondaria nell'ampia composizione ideata dal pittore. E una solenne cerimonia liturgica. Entro il tempio a molte navate — l'abside è fosca di ombre — sono adunati gli offerenti. Le movenze delle lor schiere sono composte così che indicano il succedersi d'ogni fase della cerimonia: a destra, coloro che già presentarono l'offerta si ritirano, inchinandosi profondamente, mentre altri si avanzano da sinistra protendendo energicamente le vittime, i timidi agnelli rannicchiati; intenti, attendono il loro turno gli altri, senza volgersi a Gioacchino che si allontana; gravi, stanno di fronte, in doppia schiera, le vedove vestite di bruno e le giovani donne, dai seni ricolmi, strette nelle ricche vesti orlate di velluto, nitide in viso, con le chiome gialline attorte in trecce e ornate di diademi. Le formose donne, belle nelle eleganti fogge del Trecento, dànno alla scena un alito di vita vera, e quasi profana; le figure che, nell'estremità dell'affresco, sono celate dalla cornice della lunetta, inducono l'impressione della presenza d'una vastissima moltitudine, fanno pensare che il dipinto non sia che un tratto d'una più vasta azione.

Bene i pittori di Firenze poterono guardare curiosamente, se non con ammirazione, l'affresco ch'era così diverso dai loro austeri concetti: e forse lo giudicarono " lombardo „! La tecnica stessa vi differiva da

---

[1] Cfr.: O. Sirén, *Giottino*, Lipsia, 1908, pag. 52 e segg. Il Sirén ha delineato molto giustamente la fisionomia artistica di Giovanni.

Tav. X. — Firenze, S. Croce. Giovanni da Milano: S. Gioacchino cacciato dal tempio.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

quella abituale alle opere loro: ché, sebbene essa nella sua sostanza abbia origini giottesche, negli effetti differisce da quella dei pittori fiorentini non meno che differiscano dai fiorentini gli intenti estetici del maestro. Il chiaroscuro attrae sopra ogni altra cosa l'attenzione di Giovanni da Milano; e per la sua intensità e finezza — in confronto di quello ch'è nelle opere degli altri pittori di Firenze — costituisce il maggior pregio e il carattere più singolare del colorire del maestro. Più che le espressioni dei visi, più che la varietà delle fisionomie, il pittore studia nelle sue figure i delicati trapassi del colore dall'ombra alla luce: colorisce i volti di tinte calde, lionate, ombreggiandole con gradazioni tenui sino alle ombre più scure, così che le carni sembrano avere la morbida profondità di colore ch'è nel velluto.

Poco variano tra loro le figure di Giovanni da Milano nel tipo dei visi, sì ch'è facile riconoscerle per la fronte depressa sopra le orbite, per le lunghe canne nasali. In esse i concetti realistici che informano l'arte del maestro si rivelano soprattutto nello studio accurato e minuzioso del vestire, ritratto dalle fogge ch'erano in uso; come ben si vede nella schiera delle giovani donne. Quando poi le figure siano drappeggiate con vesti convenzionali, il disegno ha una larghezza di forme, il modellato e il colorito delle pieghe hanno una plasticità che supera per naturalezza le opere d'ogni altro pittore che abbia lavorato a Firenze sulla metà del Trecento.

I due affreschi susseguenti nella parete di sinistra della cappella di Santa Croce mostrano anche più chiaramente, se è d'uopo ricercarle ancora, le originali qualità estetiche e tecniche di Giovanni da Milano.

Nella scena della visione di Gioacchino e dell'incontro con Anna, non vi è movimento drammatico ma un'acuta e pacata osservazione del vero (fig. 163). Il santo non si agita nella Visione come nell'affresco dipinto dal Gaddi nella vicina cappella Baroncelli, ove l'angiolo sfolgora fra le tenebre; egli si riscuote pesantemente dal torpore del sonno: un pastore, dal rustico viso, indifferente o inconscio, sta presso il chiuso; entro il quale alcuni animali son tratteggiati con ammirevole precisione. Nell'Incontro alla Porta Aurea, la figura che più attrae lo sguardo è quella del servo che segue il santo, portando un cesto, tenendo un cane al guinzaglio: e se il pittore ne trasse ispirazione dall'affresco di ugual soggetto dipinto da Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli, egli vi raccolse un tesoro di nuove osservazioni; nell'andatura incerta, nel viso malizioso, negli occhi contratti espresse argutamente il carattere del villano.

L'affresco della Natività di Maria c' introduce nell'interno della casa (fig. 164). Nulla di schematico vi è nella composizione, nulla di tradizionale e che non sia vivificato da una diretta osservazione dell' artista. Il quale trae piacere da un suo umile ma profondo realismo, assai lontano dai concetti idealistici dei Giotteschi. Si osservi, fra gli altri particolari, come siano studiate con cura le forme nei corpi delle figure: la donna

Fig. 163. — Firenze, S. Croce. Giovanni da Milano: storie di S. Gioacchino.

seduta sul trespolo, più anziana delle altre, è vestita di una tunica leggiera che ne scopre le membra grevi di pinguedine; la giovine che riceve il vasoio delle vivande è disegnata con squisito sentimento nel viso gentilissimo colorito di ombre dorate sotto i capelli gialletti, nelle spalle opulente, nella linea flessuosa del corpo che ondeggia sotto la tunica azzurrina orlata di velluti. E per tutto è un dolce accordarsi dei diversi colori.

Niuna affinità si può trovare fra tali affreschi e le due ultime storie della stessa parete della cappella — la Presentazione al tempio (fig. 165) e lo Sposalizio di Maria — dipinte da un mediocre pittore fioren-

tino[1] che imitò le composizioni di Taddeo Gaddi nella vicina cappella Baroncelli. Ma l'arte di Giovanni da Milano splende nuovamente, con le sue qualità migliori, negli affreschi dirimpetto.

Nella Cena in casa del Fariseo, dipinta entro il lunettone della parete, la Maddalena si prostra, accigliata, mentre il Redentore parla dolcemente ai convitati, e l'ospite solleva la tovaglia per osservare l'atto della peccatrice, si affaccendano all'intorno i servi. Fra i quali quello che ministra alla mensa è atteggiato con sicura naturalezza e colorito con

Fig. 164. — Firenze, S. Croce. Giovanni da Milano: Natività di Maria.

finezza grande nella tinta verde della sua tunica che stuma coi più delicati chiaroscuri (fig. 166).

Nei riquadri minori, come in quelli della opposta parete, lo spazio si restringe intorno alle scene, diventa quasi così angusto come negli affreschi del coro di S. Abbondio di Como. Nel cenacolo della sua casa la

[1] W. Suida, *Flor. Maler*, pag. 31. Il Suida crede che nella Presentazione al tempio siano parti dovute a Giovanni stesso; nel che non possiamo convenire. Il Venturi (*Storia*, V, 908) opina che i due affreschi siano stati eseguiti da un allievo su disegni di Giovanni da Milano ma a ciò contradice la povertà della composizione. L'ignoto collaboratore o prosecutore dell'opera fu probabilmente il mediocre Giovanni dal Biondo.

Maddalena siede ai piedi del Redentore, intenta alle parole del maestro quasi a un racconto meraviglioso (fig. 167): e se nel gruppo degli apostoli, composto in forma schematica, sembra affievolirsi il realismo del pittore, esso si esplica pienamente nella figura di Marta, sia quando la fanciulla

Fig. 165. — Firenze, S. Croce. Maestro toscano: Presentazione della Madonna.

fa atto d'impazienza, sia quando siede sola presso il camino. Il colore veste nobilmente la scena umile e semplice; sfuma in dolci ombre sul desco apparecchiato, sui visi, nelle vesti. La Resurrezione di Lazzaro (fig. 168) dimostra come il pittore s'ingegni a vincere la nuova tradizione giottesca, allontanandosi dalla forma di incomparabile potenza che Giotto aveva dato alla scena. Ma in tale sforzo l'arte di Giovanni da Milano

Fig. 166. — Firenze, S. Croce. Giovanni da Milano: la Cena in casa del Fariseo.

rivela quanto sia manchevole di virtù drammatica. Lazzaro sembra trascinato a forza fuor dal sepolcro: ai pianti delle due sorelle che non cessano si acciglia anche il Cristo, il cui viso ha un' espressione incerta; gli apostoli raggruppati da un lato, gli spettatori raccolti sulla angusta porta della città, ingombrano la scena, senza alcun profitto per la rappresentazione. Il chiaroscuro sapientemente adoperato in ogni parte dell' affresco, e il colorito ricco delle carni, sono sicuri segni che anche la Resurrezione di Lazzaro, come i due precedenti riquadri, fu dipinta da

Fig. 167. — Firenze, S. Croce. Giovanni da Milano: Cristo in casa della Maddalena.

Giovanni da Milano. Il quale lasciò invece le due ultime storie [1] al dappoco pittore che affrescò i due riquadri inferiori della parete opposta e anche le lesene dell'entrata della cappella. Ma quivi, nel sottarco, i busti degli apostoli, e nelle crociere della volta le figure dei profeti, dipinte invece dal maestro lombardo, pur senza avere il profondo signi-

[1] Per questi due affreschi siamo più proclivi a credere che Giovanni da Milano abbia potuto fornire dei disegni, perchè la loro composizione ha un'originalità consentanea a quella del pittore lombardo, come bene ha osservato il Venturi. Essi furono tuttavia eseguiti intieramente dall'ignoto collaboratore.

ficato morale, o il valore ideale che l'Arte giottesca infuse loro talvolta, per la potenza del colore e del chiaroscuro sono superiori alle opere d'ogni altro maestro fiorentino del Trecento.

A determinare meglio l'individualità di Giovanni da Milano, prima di ricercare quali siano state le sue origini, giova osservare le altre opere del maestro distinguendo quelle sicure dalle molte che hanno forme variamente differenti dal suo stile, sebbene gli siano state attribuite.

Fig. 168. — Firenze, S. Croce. Giovanni da Milano: Risurrezione di Lazzaro.

Negli affreschi della sagrestia di Santa Croce, la maniera di Giovanni da Milano ha caratteri propri così appariscenti che dove questi non riappariscano chiari, sarebbe temerario volere riconoscerla. Neghiamo pertanto che siano opera del maestro i dipinti a lui attribuiti, nei quali non si ritrovi il singolare tipo dei visi delle figure, il colorito e il forte effetto di chiaroscuro che abbiamo osservati come qualità particolari di quelli affreschi.

Non si vedono tali caratteri in un'anconetta con l'Incoronazione della Madonna, nella Galleria Nazionale di Roma (n. 700), dipinto che ha im-

pronta schiettamente fiorentina e può essere attribuito a qualche seguace di Andrea Orcagna [1]. Ci sembra da assegnare non a Giovanni da Milano bensì a pittore della fine del Trecento, e prossimo a Niccolò Gerini, un trittico del Museo Vaticano [2]: e nella medesima collezione, spetta ad altro mediocre artista fiorentino una predella con storie della vita della Maddalena [3], a un pittore senese una tavoletta rappresentante l'Ascensione [4]: opere tutte che pur da autorevoli critici vennero attribuite al maestro lombardo. Né di molte altre aggiudicate a Giovanni da Milano possiamo avere diversa opinione.

L'affresco della lunetta del portale di S. Niccolò di Prato, che già il Cavalcaselle, seguìto da tutti i critici più recenti, indicò come opera del maestro lombardo, ha un drappeggiare a pieghe rigide, delle durezze di lineamenti nei visi delle figure, certi colori acri che contrastano appieno con le pitture sicuramente eseguite dal maestro; né gli affreschi dei chiostri di S. Croce e di S. Maria del Carmine, a Firenze, possono attribuirsi a Giovanni sebbene abbiano qualche relazione col suo stile [5]. Non possiamo accogliere, per ragioni che esporremo a suo luogo, altre attribuzioni, e molto restiamo dubbiosi dinanzi a una lunetta del Museo Metropolitano di New York recentemente assegnata al pittore [6]. Nella Lombardia poi, ove, secondo il Vasari, Giovanni da Milano ritornò nella sua vecchiezza e dipinse in più luoghi, nulla abbiamo trovato che si possa dire con sicurezza opera sua: non gli affreschi del tiburio di Viboldone, nei quali non sono le qualità stilistiche peculiari al maestro; non altri, che ci richiameranno fra breve.

Ma in altri dipinti appariscono veramente tutte le qualità proprie delle opere certe di Giovanni da Milano.

Le due tavolette dell'Annunziazione (fig. 169), nel Museo di Pisa, segnalate da W. Suida, si potrebbero credere dipinte da Giovanni in

---

[1] Il dipinto fu attribuito a Giovanni dal Suida (*Flor. Maler*, 36), contradetto dal Venturi (*Storia*, V, 915) e dal Sirén (*Monatsheft. f. Kw.*, 1908, pag. 119) che lo assegna al Giottino.

[2] Il Sirén lo assegna ora al Giottino (*Giottino*, loc. cit.): più giustamente nella nuova Galleria Vaticana è indicato come di scuola fiorentina. Rappresenta, nella sua parte mediana, la Crocifissione e l'Ultima Cena; negli sportelli, altre otto storie di Cristo.

[3] Anche queste tavolette il Sirén assegna ora al Giottino (*Giottino*, loc. cit.).

[4] Attribuita a Giovanni da Milano dal Sirén (*Giottino*, pag. 92).

[5] Cfr.: A. Venturi, *Storia*, V, 904. Dubitiamo dell'attribuzione dell'affresco del Carmine a Giovanni del Biondo.

[6] O. Sirén, *Giottino*, op. cit., 91. Il Sirén (*Monatsheft. f. Kw.*, 1908, 122) attribuisce a Giovanni da Milano anche un dipinto del Museo di Bonn, e un altro di proprietà di R. E. Fry, che non abbiamo avuto modo di vedere. Già il Venturi (*Storia*, V, 915) ha tolto dal novero delle opere del maestro una Madonna della collezione Tücher che il Cavalcaselle (*Pittura* III, 334) aveva assegnata a Giovanni, e due tavolette dell'Accademia di Firenze.

tempo anteriore agli affreschi di S. Croce perché di fattura meno raffinata; e a un periodo primitivo convien pure attribuire un frammento di predella, rappresentante la Pietà, nel Museo di Berlino e una tavoletta della collezione di Martin Le Roy, a Parigi [1]. Le tre piccole tavole della Galleria Nazionale di Londra, già indicate dal Cavalcaselle [2], mostrano invece un'arte assai più perfezionata.

Fig. 169. — Pisa, Museo. Giovanni da Milano: Annunziazione.

Bene si rivela il maestro, cogli stessi pregi e difetti ch'egli ha negli affreschi di Firenze, in altra tavoletta della Galleria Nazionale di Roma, scompartita, non felicemente, in diversi riquadri (fig. 170). Le composizioni vi s'informano agli schemi iconografici giotteschi sebbene il pittore dia

[1] La tavola, erroneamente attribuita alla scuola senese (*Catalogue de la coll. Martin Le Roy*, Paris, 1909), fu già assegnata dal Sirén a Giovanni da Milano.

[2] Cavalcaselle, *Pittura*, II, 102. Le tre tavole rappresentano l'Eterno Padre, la Madonna e Isaia. — Sono prossime assai alla maniera di Giovanni da Milano una Madonna del Museo di Santa Croce (n. 18) a Firenze e due tavole (nn. 427 e 433) della Pinacoteca di Parma.

Fig. 170. — Roma, Galleria Nazionale. Giovanni da Milano: anconetta.

loro qualche nuovo accento: l'Annunziazione ha un pacato realismo nell'atto della Vergine, incerta se allontanarsi; nella Madonna col bambino aleggia un'intimità famigliare, non la solennità propria a simili rappresentazioni nella Pittura fiorentina; nella Deposizione dalla croce il dolore ha espressioni spontanee ma senza intensità drammatica, secondo l'indole propria del maestro. Non altrimenti è nella Pietà, segnata con l'anno 1365 e col nome di Giovanni da Milano, ora nell'Accademia di Firenze (fig. 171). Le figure vi si stringono in un medesimo pianto intorno al Cristo, che sembra gemere anch'egli: il colore è pallido, terreo, ma di una raffinatezza grande nei trapassi di luce e d'ombra, così che dà al modellato quella robustezza ch'è pure nella tavoletta di Roma, qualità somma di tutte le opere di Giovanni da Milano, che si ritrova anche in un prezioso disegno della Crocifissione posseduto dal Museo di Berlino [1].

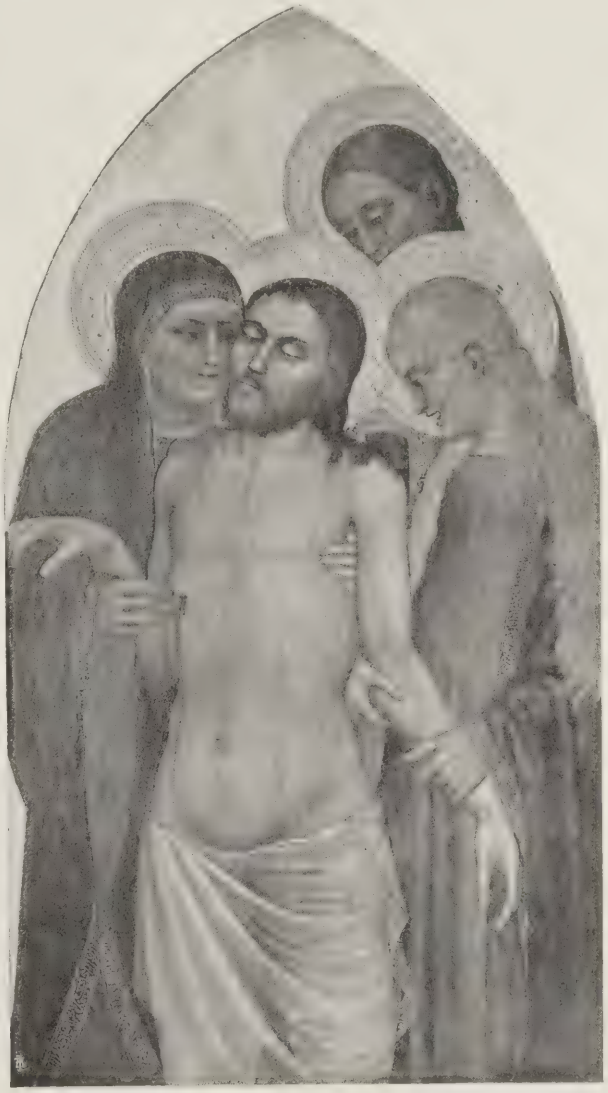


Fig. 171. — Firenze, Accademia. Giovanni da Milano: Pietà.

Non molto più tardi della Pietà dovette essere dipinto il grande polittico del Museo Civico di Prato, nel quale il concetto ha una nobile ampiezza che può essere comparata a quella degli affreschi nelle lunette della cappella di Santa Croce: e se non si allon-

[1] O. Sirén, *Florentiner Trecentozeichnungen* (*Jahrb. d. pr. Kstslgn.*, 1906, 209 e segg.).

tana dalle composizioni consuete ai pittori toscani, anzi ne trae modello, va distinto da ogni altra pittura fiorentina per forza di colore, per il profondo chiaroscuro [1].

Dove l'arte di Giovanni da Milano esplica meglio la propria natura nel concepire e nell'eseguire gli è nel polittico degli Uffizi (fig. 172) [2].

Fig. 172. — Firenze, Uffizi. Giovanni da Milano: polittico.

Quivi riappare il ritmo di movimenti che il pittore espresse nell'affresco della Cacciata di Gioacchino: muovono quasi processionalmente, a schiera a schiera, i santi con lo sguardo assorto nell'alto; l'ombra ne infosca i

[1] Il polittico è firmato. Il Suida (*Flor. Maler*, pag. 35) lo attribuisce a un periodo anteriore al 1365.
[2] Il polittico è frammentario: cfr. W. Suida, *Flor. Maler*, 75.

visi in uno sfumare di tinte calde e pastose con morbidezze di modellato non mai raggiunte dai Giotteschi, e tali che preannunciano il rinnovarsi del colorire che sarà nella Pittura fiorentina per opera di Masaccio. Nella predella, ove si affollano i cori dei profeti e le gerarchie dei santi, riappariscono le donzelle formose, vestite di costumi profani, che il pittore amò di ritrarre negli affreschi di Santa Croce, quasi a rammentare, tra le altre figure d'una solennità ieratica e profetica, la qualità fondamentale dell'arte di Giovanni da Milano, quel suo semplice e vigoroso realismo che sovente si esplicò nel contenuto stesso delle rappresentazioni, nel modo di concepirle, e sempre si affermò nello studio e nella riproduzione evidente e accurata delle forme e del colore.

Le poche notizie che abbiamo intorno alla vita di Giovanni da Milano non recano luce al problema della sua prima educazione artistica; e anche le opere, perché spettano a un'àmbito ristretto di tempo, non giovano molto a tracciare lo svilupparsi del suo stile. Il pittore si trovava già a Firenze intorno al 1350; vi risiedeva ancora nel 1366, anzi vi possedeva allora qualche fondo nelle campagne vicine, e otteneva coi suoi figli la cittadinanza fiorentina. Nel 1369, con altri maestri di Firenze, egli lavorava a Roma nel palazzo del Vaticano. Né altro sappiamo di lui.

Il Vasari afferma che Giovanni era stato discepolo di Taddeo Gaddi, e così amato che n'ebbe raccomandati i figli perché li educasse nell'arte [1]. Ma ciò non è confermato dalle opere dei due pittori, le quali non hanno siffatte relazioni fra di loro che dimostrino la discendenza artistica di Giovanni da Taddeo Gaddi: e d'altra parte è facile spiegare l'erronea opinione del Vasari se si rifletta che lo storico, attribuendo al Gaddi anziché a Giovanni gli affreschi della sagrestia di Santa Croce, di necessità fu condotto a stringere fra di loro i due maestri più che in realtà non fossero mai stati.

Che l'Arte giottesca abbia gran parte nelle opere del pittore lombardo non si può negare se si consideri anche soltanto la loro iconografia, nella quale pur notammo divergenze dalle forme fiorentine. Ma le qualità salienti dello stile del maestro — la forza del colore e del chiaroscuro, l'intenso realismo — trovano parallelo più che nella fiorentina nella Pittura senese della prima metà del Trecento; anzi vi sono dei dipinti di

[1] Vasari, I, 583 e segg.

Simone Martini, come il ritratto di Guidoriccio da Fogliano, che superano assai in quelle stesse qualità ogni opera di Giovanni da Milano. Non sarebbe adunque irragionevole il congetturare che la prima educazione del maestro lombardo si sia svolta sotto l'influenza dei pittori di Siena [1], complicandosi poi con influssi fiorentini. Ma si offre anche un'altra ipotesi, la quale ci attrae di più, non priva del conforto di molti argomenti sebbene, per ora, non provata in modo da rimuovere ogni dubbio: anziché nella Toscana, Giovanni da Milano avrebbe potuto avere la propria istituzione artistica nella stessa Lombardia [2], prima di recarsi a Firenze, ove egli non appare, per le notizie sinora note, che circa il 1350, quando cioè doveva già essere maturo di anni.

Nella Lombardia, negli ultimi decenni della prima metà del Trecento, l'Arte giottesca aveva già diffuso largamente i propri princìpi e la propria influenza, così che Giovanni poté informarsi ad essa prima del suo lungo soggiorno a Firenze, durante il quale doveva poi esserne meglio compenetrato: e gli affreschi di Viboldone, del 1349, mostrano quali nobili esempi egli potesse trovarne pur nella sua regione.

Tale congettura apre la via a riflettere che se Giovanni da Milano era già molto avviato nell'arte quando si recò a Firenze, egli portasse seco in Toscana, già acquisiti nella Lombardia, anche quei caratteri stilistici che dovevano renderlo singolare fra i pittori dei quali divenne concittadino: l'umile e sincero realismo suo, avverso alle forme idealistiche dei Giotteschi; il colorito, e il sentimento vivo del chiaroscuro che sono particolari alla sua maniera. Indi sorge il pensiero di cercare se tali qualità, quasi estranee ai fiorentini, non fossero nella Pittura della regione donde Giovanni muoveva.

Conviene anzitutto ricordare anche le analogie che l'arte di Giovanni da Milano ha con quella di altri maestri dell'Italia settentrionale.

Come, nella seconda metà del Trecento, fra gli affreschi toscani del Camposanto di Pisa si mostra più spontaneo e vivace il realismo dei dipinti di Antonio Veneziano [3], non altrimenti fra i dipinti di Taddeo

---

[1] Cavalcaselle, *Pittura*, II, 93; W. Suida, *Flor. Maler*, pag. 32.

[2] Affermai tal cosa già alcuni anni or sono: cfr. *L'Arte*, 1907, pag. 184.

[3] Non vogliamo esagerare il contrasto fra la Pittura toscana e quella dell'Italia superiore attribuendo alla prima un puro carattere idealistico: e ripetiamo che i maestri del primo periodo dell'Arte senese — il Martini e i Lorenzetti, cui è da unire il pittore del Trionfo della morte nel Camposanto di Pisa — superarono sovente nell'osservazione del vero i pittori dell'Italia settentrionale. Ma in questi il realismo è più puro, e scevro dalle forme idealistiche e convenzionali che si mescolano ad esso nelle opere dei Giotteschi fiorentini, dell'Orcagna, di Taddeo e Agnolo Gaddi, d'Andrea di Firenze e d'altri. Indi sorge la differenza tra Giovanni da Milano, Tommaso da Modena ecc. e i fiorentini.

Gaddi, dell'Orcagna, di Giottino e degli altri contemporanei fiorentini il realismo del maestro lombardo. E come questi a Firenze volgeva tutta la sua attenzione al chiaroscuro e al colorito, discostandosi dalla tecnica dei Giotteschi, non diversamente nell'Italia superiore altri pittori, coevi a lui, o di poco posteriori, ma certamente indipendenti dall'arte sua e dai maestri senesi, si rivolgevano alle stesse ricerche, davano al chiaroscuro un'importanza non minore: erano a Bologna, Jacopo Avanzi; a Modena, Barnaba, che in ogni suo dipinto diede ai contrasti di luce e d'ombra un valore prevalente su ogni altro mezzo estetico, e Tommaso Barisini nella cui arte si esplica anche più ampiamente il realismo umile e semplice che informa le opere di Giovanni da Milano.

Per tali analogie appare già più probabile che Giovanni da Milano non abbia attinto le sue qualità più particolari dai senesi, bensì le abbia avute come caratteri quasi connaturati, poiché esse si esplicano, fuor d'ogni sua influenza, pur in altri artisti dell'Italia superiore; si fa più verisimile ch'egli giungesse a Firenze non soltanto informato dei princìpi giotteschi, ma anche già costituito nella propria personalità. E tale congettura è confortata da più forte prova: molti affreschi dimostrano che nella Lombardia la Pittura si volgeva quasi per le stesse vie che il maestro lombardo seguì, a Firenze, lasciando i fiorentini.

Mentre Giovanni da Milano lavorava nell'Italia centrale, in Lombardia la Pittura era in pieno fiorire. Ed è da pensare ch'essa si esplicasse allora meravigliosamente nelle maggiori città, ove l'arte di secoli più recenti ne distrusse poi quasi ogni monumento, se poté lasciare alte prove di sé anche in remote chiese della campagna lombarda, in numerosi affreschi lavorati non da artisti rusticani ma da artefici tali che l'opera loro, sovente nobilissima, può considerarsi segno adeguato delle forme più elette che l'arte locale avesse allora raggiunto.

Nel piano di Saronno il villaggio di Solaro, povero e dimenticato, ha un antico piccolo oratorio che nel presbiterio è ancora tutto decorato di affreschi [1].

La parete terminale è occupata dalla Crocifissione (fig. 173). Sul fondo bruno sei angioli aliano intorno alla croce: Cristo è irrigidito; e il suo corpo, energicamente segnato nelle carni disseccate, nella forte ed evidente struttura dello scheletro, è tale immagine di dolore fisico che

[1] D. Sant'Ambrogio, *L'oratorio di Solaro* (*Arch. St. Lomb.*, XX, 842); G. Cagnola, *Gli affreschi di Viboldone e di Solaro* (*Rass. d'Arte*, 1907, pag. 37 e segg.).

rivela l'arte d'un maestro non mediocre. All' intorno, la composizione semplice rende più intenso il dramma: la Maddalena si lamenta, inginocchiata; la Vergine cade fra le braccia delle pie donne mentre Giovanni, un altro santo e due vecchioni contemplano intentamente il crocifisso; il buon centurione accenna in alto; Longino, ornato il capo di una lunga penna, sta in distanza; appartato dagli altri, torvo e scuro, anche il Battista partecipa alla scena.

Fig. 173. — Solaro, oratorio: Crocifissione.

È modellata quasi a sbalzo la figura del Precursore nel risaltare netto delle pieghe dei panni, dei lineamenti del viso; ha le carni colorite di tinte calde e brune, con forti ombre verdastre. E anche nelle altre figure il chiaroscuro è così forte da rammentare la maniera di Giovanni da Milano sebbene da quella differisca il colorito delle carni, non lionato e con ombre brune, bensì di tinte rosee, quasi guazzose, e con ombre verdoline.

Anche nel tipo del viso del Crocifisso e del centurione si dànno somiglianze con le figure degli affreschi di Santa Croce: ma in altre parti tali affinità scompaiono, sì ch'è da escludere che l'affresco possa essere opera di Giovanni da Milano. Anzi, per quel suo colorito la Croci-

fissione dell'oratorio di Solaro è più prossima agli affreschi del tiburio di Viboldone che a quelli di Giovanni da Milano, sì che siamo condotti a credere che dai dipinti di Viboldone, e da altri monumenti ora perduti nei quali l'arte giottesca si fosse ugualmente affermata, l'ignoto maestro poté avere i molti elementi toscani ch' egli adopera, la semplicità della composizione, il sentimento drammatico impresso nelle sue figure più fortemente che non si trovi nei dipinti di Giovanni da Milano, anche nella Pietà dell'Accademia di Firenze.

Senza dubbio, bisogna assegnare al medesimo pittore anche gli affreschi che rivestono ancora, sebbene molto guasti, le pareti laterali del presbiterio del piccolo oratorio.

Nella parete di sinistra, ove grandeggia pure una figura di S. Ambrogio, bruna e possente nel colore del viso e nelle forme, lo spazio è scompartito in tre zone sovrapposte. Forse la molta materia da esporre e la ristrettezza del luogo indussero il pittore a dividere quelle zone in molti riquadri scompartendole in modo irregolare secondo il bisogno delle diverse composizioni: ma ciò è segno che a lui mancava quel concetto della divisione armonica dello spazio, che non fu mai trascurato dai decoratori toscani, anche se mediocri; è difetto ch'egli ha comune con altri molti pittori lombardi, con lo stesso Giovanni da Milano, se si ricordi la tavoletta della Galleria Nazionale di Roma.

La prima scena, che rappresenta Gioacchino ed Anna in atto di distribuire elemosine, non è, a nostro sapere, nella tradizione iconografica giottesca: essa apparirà ancora altre volte nell'Arte lombarda del Trecento; né forse senza ragione, perché si confaceva con l'umile realismo che vedremo costituirsi sempre meglio e diventar lineamento principale nella Pittura lombarda (fig. 174).

Dinanzi al banco ove sono raccolti diversi cibi — e altre vivande son posate a terra — Gioacchino fa elemosina a un mendicante mentre un altro mendico, storpio, accosciato al suolo, tende le mani e volge verso di lui il suo ruvido viso. La scena è abilmente composta; e se le figure degli spettatori son ricavate da uno stampo convenzionale, quasi in opera di qualche mediocre Giottesco, rivelano quelle dei mendicanti un aspro studio del vero.

Nelle altre scene, la composizione si fa abbreviata e schematica, il pittore si mostra ligio alla tradizione giottesca ben più che Giovanni da Milano. Vedasi come nella Cacciata di Gioacchino, alla quale Giovanni aveva dato una forma così nuova, il maestro di Solaro si riavvicini alla

semplicità giottesca: non altri personaggi che un fanciullo, il sacerdote in atto grave, e il santo che sembra scagionarsi [1].

Non hanno carattere diverso gli affreschi della parete dirimpetto, anch'essi poco ordinatamente distribuiti (fig. 175) [2]. Fra i quali conviene osservare come l'Adorazione dei Magi abbia uno schema iconografico assai differente da quello consueto alla Pittura toscana: è povera di figure, senza

Fig. 174. — Solaro, oratorio: storie della Madonna.

sfondo di paese, ridotta ai personaggi indispensabili, tuttavia singolare per il realismo del pittore nel riprodurre le fogge di vesti ch'erano in uso verso la metà del Trecento, lunghe guarnacche, maniche ornate di liste di ermellino, calzari dai puntali lunghissimi. Né si manifesta minore cura

---

[1] Seguono, nella medesima parete: l'Apparizione dell'angiolo a Gioacchino, l'Incontro alla Porta Aurea, la Natività di Maria, la Presentazione al tempio, Maria fra le ancelle del tempio, lo Sposalzio. Molti dei riquadri sono guasti dall'umidità.

[2] I riquadri raffigurano la Visitazione, il Sogno di Giuseppe, la Fuga in Egitto, la Natività del Bambino, l'Adorazione dei Magi; e in parte son guasti.

di tali particolari nella figura di S. Caterina ch'è dipinta sulla stessa parete, vestita di tunica rossa, di manto soppannato di vaio, adorna d'una corona di perle le chiome bionde che ne circondano il viso. Il quale è colorito di delicatissime ombre verdoline.

Il pittore medesimo dipinse nella volta del presbiterio le figure dei quattro evangelisti seduti in cattedra, e nell'attiguo sottarco i busti degli apostoli: poi si giovò forse di un mediocre collaboratore nel decorare altre parti dell'oratorio ove s'intravedono ancora tracce di dipinti, fra le

Fig. 175. — Solaro, oratorio: storie della Madonna.

quali appare anche lo stemma di Ambrogio Biraghi che costrusse la chiesuola nel 1366 [1].

È probabile che gli affreschi siano stati eseguiti appena costrutto l'oratorio. Il loro stile è meno progredito di quello che vedremo diffuso negli ultimi decenni del Trecento: in essi incominciano appena ad emergere, dalla cultura artistica toscana che informa l'arte del pittore, alcuni ca-

[1] Litta, *Famiglie celebri*, VIII: *Famiglia Birago*. L'oratorio è appunto dedicato ai SS. Ambrogio e Caterina, eponimi del fondatore e della sua consorte.

ratteri che si svilupperanno sempre meglio come particolari alla Pittura lombarda, che nell'epoca stessa nella quale veniva decorato il remoto oratorio campestre, già più chiaramente erano affermati a Firenze da Giovanni da Milano.

Fig. 176. — Viboldone, chiesa della badia: storie di Cristo.

Altri affreschi della seconda metà del secolo XIV, in diversi luoghi di Lombardia, appartengono allo stesso periodo stilistico. Sebbene non tutti giungano a pareggiare per elevatezza d'arte quelli di Solaro, anch'essi sono riprova d'una forte influenza toscana, e mostrano talvolta qualche relazione con le opere di Giovanni da Milano, quantunque non per diretta dipendenza.

Fig. 177. — Viboldone, chiesa della badia: storie di Cristo.

Fig. 178. — Viboldone, chiesa della badia: Crocifissione.

Tali i dipinti dell'ultima campata della nave maggiore della chiesa della badia di Viboldone [1].

Quivi le prime storie della vita di Cristo (fig. 176), nelle crociere della volta, sono esemplate su modelli toscani; né sarebbero state dipinte altrimenti da un qualche mediocre e tardo Giottesco della seconda metà del Trecento: si osservino i due angioli che assistono al battesimo di Cristo, affini per forma e per pochezza di animo all'arte dei minori seguaci di Agnolo Gaddi. Quelle composizioni non hanno nessuno degli accenti di realismo che dànno novità alle opere di Giovanni da Milano; il loro colorito è acre, con tinte stridule di rosso e di verde. Ma le altre storie della vita di Cristo, dipinte sulle pareti, modificano alquanto tale

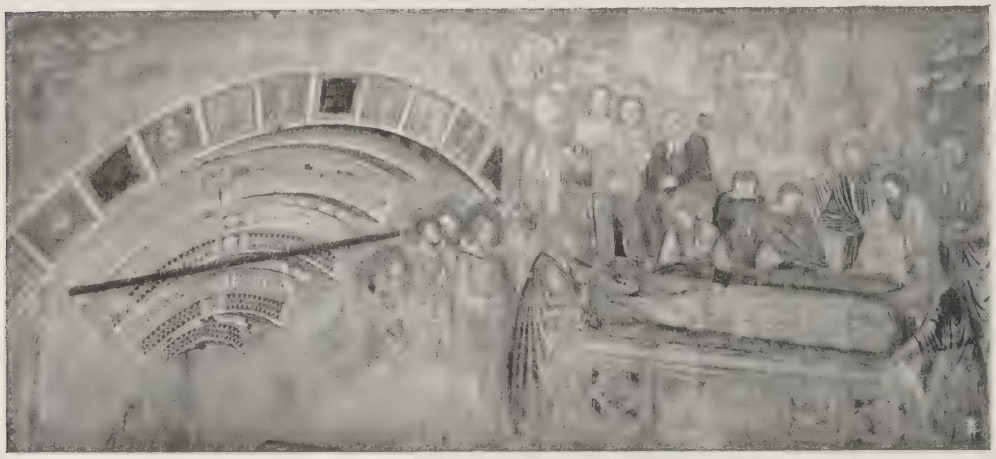


Fig. 179. — Chiaravalle, chiesa della Certosa: il transito della Madonna.

aspetto dello stile dell'ignoto maestro, perché, in alcune parti, affollate di figure, e specialmente nella Salita al Calvario e nella Crocifissione, si discostano dalle forme toscane (figg. 177 e 178).

La Crocifissione ha somiglianze di composizione con quella dell'oratorio di Solaro ma non può credersi opera d'un medesimo pittore, anzi dimostra chiaramente, pur nel suo misero stato, la maniera del medesimo artefice che dipinse le altre parti della campata, come si scorge considerando la durezza di disegno ch'è nei visi delle figure, dalle labbra contratte e talora deformi, ben distinte perciò da quelle di Giovanni da

[1] Cfr. G. Cagnola, *Gli affreschi di Viboldone*, op. cit. — Nelle crociere della volta sono dipinte l'Annunciazione, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio, il Battesimo; nella lunetta di destra, le scene della Passione; in quella di fondo, la Crocifissione; nella lunetta di sinistra, la Pietà, l'Incredulità di S. Tommaso, l'Ascensione, la Pentecoste.

Milano e dell'anonimo pittore di Solaro. E giova osservare con quanta cura vi siano ritratte le variate fogge di vestire. Il che di certo, in tale misura, non è peculiare agli artisti lombardi, e fu usato anche da pittori

Fig. 180. — Vertemate, chiesa della badia: angioli.

toscani del Trecento, ma, sviluppandosi poi, e diventando una delle sue maggiori preoccupazioni, sarà carattere dominante nella Pittura lombarda. Singolari sono anche i due busti di Adamo e d'Eva figurati in due tondi sotto la Crocifissione, nei quali il colorito dei visi, d'un pallore diffuso

modellato con tinte leggerissime, già accenna ad una maniera che nella Lombardia era per avere una grande fortuna.

Di non maggior valore estetico sono gli affreschi del tiburio della badia di Chiaravalle presso Milano [1], eseguiti probabilmente nel penultimo quarto del Trecento, al quale crediamo appartengano anche i dipinti della navata centrale della chiesa di Viboldone. Due diversi pittori attesero a decorare quel luogo: l'uno, con tinte più intense e con modellato più robusto, affrescò nell'alto del tiburio molte figure di santi avvicinandosi nella sua maniera, improntata anch'essa all'Arte toscana, al maestro che dipinse i tratti più recenti negli affreschi del campanile della chiesa milanese di S. Marco; l'altro pittore affrescò, sotto la cupola, le storie della vita di Maria, risentendo anche più dell'Arte fiorentina (fig. 179). La sua Incoronazione della Madonna, sebbene manchevole nelle espressioni, malamente segnata negli scorci e nella prospettiva, ha delicatezze di colore e un drappeggiare che corrispondono assai allo stile giottesco [2].

Questo riapparire persistente delle forme toscane in dipinti di Lombardia, che non v'è ragione di negare siano opera di artisti locali, non è a credere che derivi da un'unica prima irradiazione, bensì poté essere cagionato da un fluire continuo dell'Arte toscana nell'Italia superiore, sia per migrare di opere, sia per intervento di artisti. Ci richiamano appunto a forme molto più progredite della Pittura fiorentina che non siano quelle che abbiamo veduto riflettersi sin qui nella Lombardia, gli affreschi conservati nell'absidiola di sinistra della chiesa profanata del monastero di Vertemate, in quel di Como [3].

Nella conca dell'absidiola è figurata l'Incoronazione della Vergine: stanno all'intorno, inginocchiati, alcuni santi benedettini; volano ai due lati del trono, nel quale Cristo è seduto presso la Madonna, due schiere di angioli, a braccia conserte, e nei visi delicati e soavi, nei corpi robusti, sembrano dipinti da un maestro fiorentino della fine del Trecento, sì che rammentarono al Venturi le opere di Agnolo Gaddi (fig. 180). In altra parte, presso quell'absidiola, essi volano piangenti verso il Cristo che appare, morto, fuor dal sarcofago (fig. 154); e nei loro semplici atti, nella sobrietà delle pieghe dei panni si afferma chiara l'Arte toscana come

[1] Cfr. M. Caffi, *Dell'abbazia di Chiaravalle*, Milano, 1843.

[2] Per certe durezze di disegno, soprattutto nelle labbra delle figure, questo pittore ha affinità con quello della navata maggiore di Viboldone. Il fare trito dei panni, e gli scorci difettosi mostrano il suo scarso valore.

[3] D. S., *La badia di Vertemate* (*Arch. St. Lomb.*, 1905, III, 214); A. Venturi, *Storia*, V, 892. — D. S. (loc. cit., 217) attribuisce gli affreschi dei quali parliamo alla metà del secolo XV!

nella drammatica figura di Abramo dipinta entro un tondo della volta sovrastante, fra ornati di acanto, che seguono anch'essi fedelmente lo stile fiorentino (fig. 181) [1].

Una fresca vena d'Arte toscana si intreccia, in modo singolare, con caratteri del tutto estranei ad essa negli affreschi di S. Biagio di Bellinzona, che sono da attribuire agli ultimi decenni del Trecento [2].

Il gigantesco S. Cristoforo, propizio ai viandanti, dipinto sulla facciata della chiesa, è racchiuso entro un fregio di ornati vegetali intercalati

Fig. 181. — Vertemate, chiesa della badia: Sacrificio d'Isacco.

di losanghe con scorniciature che simulano un mosaico a stelle (fig. 183). Entro ogni losanga sono busti di santi, di profeti: e si direbbero dipinti da uno squisito maestro toscano, tanta finezza hanno di disegno e di colore. Fra gli altri, uno dei profeti, eseguito con grande sottigliezza di modellato ha un'espressione intensa, e nel viso, un colore così delicato che rammenta anche l'Arte senese (fig. 182). Ma nel S. Cristoforo vi sono dei particolari di stile alieni affatto dall'Arte dell'Italia centrale. Sul fondo azzurro sparso di stelle d'oro, egli sta immobile, coi piedi nell'acqua, so-

[1] Nella parete di sinistra, sotto la Pietà, sono dipinte due storie di S. Benedetto. Nella volta, in ognuna delle crociere si trovava un tondo; ma il solo bene conservato è ora quello del Sacrificio d'Isacco.

[2] Rahn, *Wandgem.*, 28; S. Monti, *Storia ed arte*, 263.

stenendosi col tronco d'un albero, mentre il Bambino si afferra alle sue chiome, tutto spaurito. Il colore è intenso in ogni parte: la corta tonacella del santo, malvacea, si sbianca delicatamente nelle luci, si fa cupa nelle ombre; il manto, di rosso purpureo, è intessuto di ornati; di rosso e di gialletto vivo sono le vesti del Bambino. Nei visi vi è una durezza di forme

Fig. 182. — Bellinzona, S. Biagio: un profeta.

che dà loro un aspetto ben diverso dalle figure dei maestri toscani; attenuata tuttavia nella sua asprezza dal colorito roseo, dalle ombre intense che hanno dolci sfumature e tenui trapassi di chiaroscuro.

Nel passato altri affreschi ornavano la fronte della chiesa, dei quali non s'intravedono più che i contorni, sotto il velo di calce che li ha coperti: ora più non resta in luce che la pittura nella lunetta della porta,

opera anch' essa del maestro che affrescò il S. Cristoforo, come appare tosto al colorito e al singolare aspetto delle figure (tav. XI). Sul cielo stellato, dinanzi a un drappo sottilmente adorno di ricami, sorge l'agile persona della Vergine, acconciata come gentildonna: china ella il capo soave sostenendo con una mano il figlio, un fantolino vestito di lunghissima tunica, quale sovente i pittori di Siena amarono di raffigurarlo. Ai lati della Madonna, stanno S. Pietro e S. Biagio e sembrano aguzzare lo sguardo, bizzarramente segnati nei loro tratti arcigni e nelle chiome arricciate: figure d'uno strano e indimenticabile manierismo. Come nel S. Cristoforo, il colore modella soavemente tutti i visi, con trapassi lenti dalle luci alle ombre forti.

Fig. 183. — Bellinzona, S. Biagio: S. Cristoforo.

Gli affreschi di S. Biagio potrebbero indurre in sospetto, per il disegno in qualche parte contorto e calligrafico, d'essere opera d'artista sul quale influisse l'arte oltramontana. Tuttavia gli elementi toscani che vi si ritrovano, sia negli ornati, sia nelle figure, dissolvono quel dubbio; e le affinità ch'essi hanno con altri affreschi eseguiti nel cuore della Lombardia

li affermano opera di pittore lombardo. Per ritrovare il loro più prossimo riscontro, conviene ritornare a quella badia di Viboldone la cui chiesa dovette essere, un tempo, rivestita tutta di affreschi. Quivi, nella navatella di destra, ancora è conservata la decorazione d'una delle campate. Nei sottarchi che fiancheggiano la volta restano, ma scolorate assai, alcune figure rappresentanti le Vergini sagge, le quali assomigliano nelle fogge delle vesti alle donzelle che Giovanni da Milano dipinse in Santa Croce; e possono perciò suggerire, approssimativamente, la data cui spettano gli affreschi: la seconda metà, già progredita, del Trecento. Tali figure (figura 184), alterate nelle proporzioni per il volgersi degli archi sui quali sono dipinte, anche nella lor solida struttura e nei larghi e pingui visi mostrano molta affinità con quelle di Giovanni da Milano. Ma ove il tempo ha più rispettato l'opera dello stesso pittore, questa appare assai diversa dalla maniera di Giovanni: in certi busti di profeti, meglio conservatisi, in un sottarco, nei quali il colore è delicato, quasi polveroso, con forti ombre e tinte iridescenti, e i lineamenti dei visi sono tracciati con disegno tortuoso (fig. 185). Uno dei profeti, dal viso arcigno, è disegnato in modo convenzionale, e colorito con tali ombre fumose, e con tinte così chiare nelle luci, da potersi dire assai prossimo ai due santi della lunetta della chiesa di S. Biagio di Bellinzona.

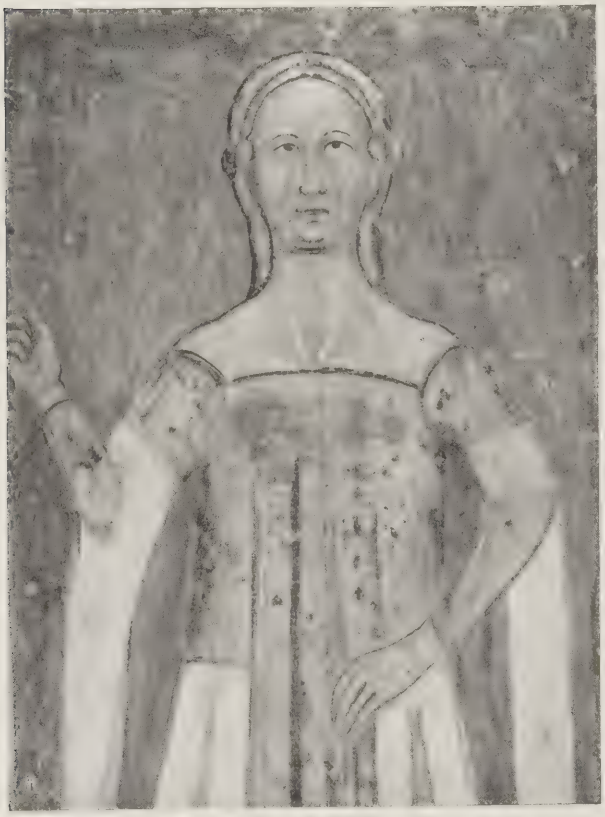


Fig. 184. — Viboldone, chiesa della badia: vergine saggia.

I dipinti dell'oratorio di Solaro, della navata della chiesa di Viboldone, di S. Biagio di Bellinzona e, in qualche parte, alcuni altri che ancora dobbiamo ricordare, mostrano adunque delle somiglianze con le

Tav. XI. — Bellinzona, S. Biagio: Madonna e santi.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

opere di Giovanni da Milano sebbene non si possa affermare che derivino da quelle. Essi valgono perciò a rendere assai probabile l'ipotesi che Giovanni da Milano quando si recò a Firenze fosse già formato nella sua arte poiché in Toscana egli mantenne alcuni caratteri comuni coi pittori lombardi suoi contemporanei e da lui indipendenti. D'altra parte, gli affreschi del tiburio della chiesa di Viboldone e gli altri che abbiamo dapprima indicati dimostrano come fosse diffusa in Lombardia, già verso la metà del Trecento, l'influenza dell'Arte giottesca che concorse tanto a formare lo stile di Giovanni da Milano. La quale si rinnovò più volte col procedere del secolo XIV, come appare nei dipinti della badia di Chiaravalle e soprattutto in quelli di Vertemate.

Altri affreschi vi sono nella Lombardia che si concatenano fra di loro più strettamente di quelli enumerati sinora. Anch'essi di incerta data, si può credere siano stati dipinti nel corso della seconda metà del Trecento, senza attingere tuttavia la fine del secolo; ché in questa fiorirà uno stile diverso dal loro, sebbene essi lo preannuncino.

Fig. 185.
Viboldone, chiesa della badia: un profeta.

In Brianza, sul poggio di Mocchirolo, ove sono riunite alcune case rurali, è una chiesuola, disadorna e rustica all'esterno, la quale conserva i più nobili affreschi del Trecento che siano ora in Lombardia; dipinti già ben conosciuti, divulgati anzi come opera di Giovanni da Milano. Quelli affreschi, che in ogni tratto rivelano l'arte di un eccellente maestro, non furono eseguiti per cura delle genti del contado, ma per commissione dei signori del luogo, il cui stemma è ripetuto più volte fra gli ornati, della famiglia dei Porro.

Tutto l'angusto presbiterio è dipinto; e con tanta euritmia vi è scompartito lo spazio nella decorazione, ch'esso sembra ampliarsi per l'opera del pittore. Nella parete di fondo, secondo la consuetudine, è figurata la Crocifissione. Con un sentimento più drammatico che non sia negli affreschi di Solaro e di Viboldone, la scena è semplificata (fig. 186): sul fondo az-

zurro, dal terreno scheggiato sorge la croce; e intorno al Cristo, giovanile ancora nelle membra delicate, non è che il pianto dei dolenti e degli angioli. La Maddalena lagrimosa accarezza i piedi del crocifisso, dilaniati dal peso del corpo; Giovanni si appressa alla croce, e la Madonna, tutta pallida, si abbandona fra le braccia delle pie compagne, una delle quali piange, l'altra si volge al Cristo quasi per invocarlo.

La forza di osservazione psicologica e di espressioni, che sembra ancor derivare al pittore dall'arte di Giotto, si accompagna con la fattura

Fig. 186. — Mocchirolo, oratorio: Crocifissione.

magistrale. Sono potentemente plasmate le figure, il corpo livido del Cristo, i drappeggiamenti: nei visi le ombre brune contrastano forti con le parti vivamente illuminate. Ed è tale il vigore del chiaroscuro che ben possiamo comprendere come anche alcuni critici acuti siano stati mossi ad attribuire a Giovanni da Milano il nobile affresco [1]. Ma non ritroviamo in questo il tipo delle figure, dai visi torpidi e quasi assonnati, che fu

[1] G. Carotti, *Pitture giottesche nell'oratorio di Mocchirolo* (*Arch. St. Lomb.*, 1887, pag. 765 e segg.); W. Suida, *Opere di Giovanni da Milano* (*Rass. d'Arte*, 1906, pag. 10 e segg.).

proprio a Giovanni; qui il disegno è più largo, il colorito è più rosato che negli affreschi di Santa Croce [1].

Non è tuttavia a negare che l'ignoto pittore di Mocchirolo abbia degli stretti vincoli con l'arte di Giovanni da Milano, specialmente se si consideri l'affresco della volta ove è il Cristo entro un'aureola fra i sim-

Fig. 187. — Mocchirolo, oratorio: il Redentore.

boli degli evangelisti (fig. 187). Quivi è una piena e ammirevole armonia di colori tra l'azzurro del campo, il giallo vivido dell'aureola, il rosso cupo del manto del Redentore; e nel Cristo, che benedice solenne, le tinte brune, fosche, del viso e delle mani rassomigliano assai al colorito

[1] Già il VENTURI (*Storia*, V, 892) negò i dipinti di Mocchirolo a Giovanni da Milano, distinguendovi l'opera di due diversi artisti.

consueto a Giovanni da Milano. Non così i lineamenti delle nobili figure corrispondono a quelli che Giovanni fu solito di ripetere; ne differiscono anzi, particolarmente per il disegno degli occhi, nel quale si può notare come tratto caratteristico la molle gonfiezza della palpebra inferiore.

La volta è incorniciata di un fregio del quale il pittore riquadra ogni suo affresco dando nuova sottigliezza di forme e di colori ai fogliami di acanto che furono cari ai decoratori fiorentini, intercalandovi dischi con trafori gotici, con finti mosaici, con tarsie, e medaglioni con busti di profeti.

Fig. 188 — Mocchirolo, oratorio: S. Ambrogio; sposalizio mistico di S. Caterina.

L'ampio riquadro che occupa la parete di sinistra aduna due scene diverse (fig. 188). Da un lato S. Ambrogio, seduto in cattedra, vestito di una pianeta in cui il rosso giunge ai toni più profondi, interrompe il suo scrivere per alzare il flagello contro gli eretici; e questi si allontanano spaventati. Il santo è colorito nel vecchio viso rugoso d'una tinta bruna che sfuma in chiaro così fortemente da avvicinarsi di molto alla maniera di Giovanni da Milano. Ma le caratteristiche del disegno mostrano che anche questo affresco, potente nella semplicità della sua composizione, è opera del medesimo artista che dipinse la Crocifissione.

Tav. XII. — Mocchirolo, oratorio: S. Caterina.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Nell'attigua scena dello Sposalizio di S. Caterina il pittore adopera un'indicibile delicatezza di concetto e di fattura, esplica in modo più originale il suo squisito sentire; e più si allontana da Giovanni. Il trono, di marmo roseo, è tutto messo a tarsie, a ornati; fiorisce in alto in fogliami gotici; si incurva a formare una concavità scanalata: la Vergine vi siede nobilmente raccolta. Sul nimbo d'oro le forme ampie del suo viso sono modellate con grande varietà di piani, in un continuo sfumare di colori rosei, quasi guazzosi per la loro tenuità, e di ombre verdoline; i capelli, attorti sulla fronte, traspaiono sotto un lieve velo; un manto azzurro avvolge tutta la persona ma non sì che non si scorga la tunica di broccato, ornata a frutti d'ananasso. Le mani, morbide, affusolate, potrebbero anche per sé sole rivelare tutta l'arte elegantissima del pittore.

Il Bambino, vestito di una tunica di tinte cangianti di malva in giallo verde, è mirabile per le carni delicate, per la morbidezza dei suoi capelli. Ma supera ogni altra parte dell'affresco la figura di S. Caterina (tav. XII). Sta ginocchioni, contegnosa, la nobile donna, nel profilo maturo e nello sguardo acuto improntata di una propria individualità. Quasi alabastro illuminato da fiamma sono le carni del suo viso e del seno; il colore non v'ha ombre: non è che candore soffuso di roseo. Si aduna dietro le spalle, stretto da un anello, il morbido volume delle chiome, di colore gialletto; poi si scioglie ondeggiando. Il seno, le spalle opulente, e tutto il corpo sono stretti nella guaina della veste preziosa, chiusa sul dinanzi da una fila di grossi bottoni, intessuta a fiorami, colorita di una quasi impercettibile tinta di malva che vanisce in iridescenze gialle e verdi. Le maniche stringono il braccio, e anche il carpo della mano, ornate d'un lungo ricasco d'ermellino. Nello splendore profano delle sue vesti, nella sensualità del suo corpo fiorente, la gentilissima non è figura di santità, bensì può dirsi ammirevole immagine dell'antica lussuosa vita lombarda.

A primo aspetto si potrebbe credere che l'affresco dello Sposalizio mistico sia opera di artista diverso da quello che eseguì le altre parti già osservate, tanto è singolare nel colorito della figura di S. Caterina; ma un esame delle particolarità dello stile fa ritenere che tutti gli affreschi dell'oratorio, sian di un medesimo pittore, alla cui maestria si può concedere la capacità di variare, com'egli fece, il colorito. Si osservi come la Madonna in trono, nella quale è già un'inusata chiarezza di tinte, sia stata certamente eseguita dal pittore della Crocifissione: si confrontino le forme ampie del suo viso, quasi ammaccate nel loro modellato, con il viso della figura che sta a destra nel gruppo delle Addolorate; in particolare, vi

si noti il modo, tutto proprio al pittore, di delineare le palpebre inferiori. E anche la mano, molle e delicata, della Vergine, è del tutto simile a quella del Cristo benedicente nella volta. Sono poi tante le somiglianze tra la Madonna e la S. Caterina dell'affresco dello Sposalizio mistico —

Fig. 189. – Mocchirolo, oratorio: la Madonna e l'offerente.

nel colorire dei panni e dei capelli, nel segnare le mani — che dobbiamo attribuire anche la figura della santa al medesimo pittore.

Nel dipingere la S. Caterina il maestro adoperò il più delicato realismo; e sentiamo l'emozione del suo animo nel ritrarre in ogni parte con scrupolo estremo, con mano cauta e sicura, l'aspetto della bella persona! Ma altrove egli esplicò anche più ampiamente le qualità della sua arte:

nel riquadro della parete di destra, ove è figurato il fondatore dell'oratorio, ginocchioni dinanzi alla Vergine, con tutta la sua famiglia.

Nel trono della Vergine, bianco, con arte sottile sono simulati degli ornamenti alla certosina: qualche lieve filo d'erba spunta sulla sua predella ove si posano alcuni uccelletti. Anche più festose che nell'affresco dirimpetto, sono le figure: la Madonna sorride, trattenendo con ambe le mani

Fig. 190. — Mocchirolo, oratorio: la Madonna, l'offerente e la sua famiglia.

il Bambino, che, tutto ignudo, vispo, benedice, e tende le mani, quasi desideroso del modellino dell'oratorio che gli offre il fondatore (fig. 189). Questi — di certo una persona della famiglia Porro — nel vigore degli anni, vestito di una lunga tonacella attillata, e fregiata di cappuccio, sta inginocchiato, serio, intento nell'offerta, ma dietro di lui sembra sorridere arguta, all'atto del Bambino, la sua consorte. È a mani giunte, in abiti simili a quelli di S. Caterina, sebbene meno splendidi, la gentildonna; e nel suo viso bizzarramente formato, di buona massaia, il pittore ha sa-

puto esprimere un' anima tutta di bontà (fig. 190). Sta più oltre inginocchiata la figliuolanza: dapprima, in schiera, i quattro figli, nei cui visi variano sottilmente i lineamenti famigliari; poi le cinque figliuole, delle quali la maggiore, la primogenita, sembra aver avuto dalla madre il profilo energico del viso; la seconda più rassomiglia al padre, grave e melanconica. Sulla buona vecchia famiglia lombarda, raffigurata in orazione come doveva raccogliersi un tempo dinanzi all' altare del suo piccolo oratorio, il pittore compose bellamente una schiera d'angioli che volano in cielo, quasi a proteggerla. E intorno all'opera, ancora mirabile sebbene disfiorata molto dal tempo, dispose i leggieri ornati che riquadrano tutti i preziosi dipinti.

Chi sia stato l'ignoto maestro cui dobbiamo tanta ammirazione, non è a noi possibile di determinare. Ch' egli non sia Giovanni da Milano, appare chiaramente dalle osservazioni ripetute più volte intorno al disegno e al colorito dei suoi dipinti: ha tuttavia con Giovanni delle relazioni stilistiche che non si possono trascurare, se non quali tra discepolo e maestro, quali si trovano tra continuatore e precursore. Poiché invero, bisogna convenire che, sia nella fattura, sia nelle intime qualità estetiche, l'anonimo maestro sorpassa Giovanni da Milano: nella Crocifissione dimostra un più profondo sentimento drammatico; nelle figure dei devoti, una più agile osservazione del vero, un'abilità nel ritrarre il vario carattere umano che Giovanni, monotono nei tipi delle sue figure, non ebbe. Alle volte egli deriva dal suo precursore il modellato robusto, le tinte brune e il forte chiaroscuro; sovente — dove la sua arte appar più nuova — il suo colorire con gradazioni insensibili, senza commistione di ombre, è del tutto alieno da Giovanni da Milano e può dirsi iniziare nella Pittura lombarda una nuova maniera.

Tali considerazioni possono condurre anche a indicare, approssimativamente, l'epoca in cui furono eseguiti gli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo [1]. I quali debbono essere attribuiti a tempo posteriore al capolavoro di Giovanni da Milano, agli affreschi di Santa Croce; ciò che, d'altra parte, è confermato anche dal vestiario delle figure, che già differisce da quello riprodotto da Giovanni, e si avvicina alle fogge della fine del Trecento. Per altro rispetto, gli affreschi di Mocchirolo non possono essere assegnati agli ultimi decenni del Trecento perché troppo di-

[1] Il Carotti (loc. cit., pag. 777) trasse argomento dalla rappresentazione dello Sposalizio mistico di S. Caterina per affermare che gli affreschi siano posteriori al 1360: ma convien riflettere che non si tratta, com'egli crede, di S. Caterina da Siena bensì di S. Caterina d'Alessandria.

Fig. 191. — Lentate, oratorio: la famiglia di Stefano Porro.

versi dai monumenti della Pittura lombarda di quel tempo, sebbene già ne preparino lo stile. E forse non andiamo lontani dal vero stimando che siano stati eseguiti nel finire del penultimo quarto di quel secolo.

A breve distanza dall'altura di Mocchirolo, nel villaggio di Lentate, sorge un oratorio dedicato a S. Stefano e costrutto anch'esso dalla famiglia dei Porro, il cui stemma orna ancora la nitida fronte del piccolo edificio. L'interno, di una sola navata, è tutto coperto di affreschi; e nella parete sinistra del presbiterio custodisce ancora il mausoleo, singolare per sue forme, di Stefano Porro. Nell'anno 1368 — ricorda il lungo elogio metrico — Stefano, conte palatino, consigliere di Galeazzo Visconti, fece edificare l'oratorio e il mausoleo per sé, pei figli e per la consorte Caterina [1].

Il fondatore e la sua famiglia sono appunto ritratti nell'affresco della parete che sta dirimpetto al mausoleo.

Sul fondo azzurro, S. Stefano, ritto in piedi, accoglie l'offerta del modello dell'oratorio che il conte gli presenta (fig. 191). Stefano Porro è inginocchiato; nel suo vestire non differisce dal fondatore dell'oratorio di Mocchirolo, differisce bensì nel viso, tanto da non potersi credere che egli sia una medesima persona con quello: a Mocchirolo il devoto ha un energico e severo profilo aquilino; Stefano Porro, fulvo nei capelli radi e nella grande barba, ha un aspetto fatuo, il naso ritto [2]. Ritratto con grande intensità di espressione, con gli occhi, dall'iride verde, rivolti fiduciosi verso il santo, il conte Stefano sostiene cautamente il modello, esattissimo, dell'oratorio. Il suo viso è colorito quasi a monocroma, pallido, modellato delicatamente con ombre leggiere giallo dorate.

Anche tale colorito differisce dalla maniera, pur varia, adoperata dal pittore dell'oratorio di Mocchirolo; e tutti gli altri particolari — si vegga la forma delle mani e delle orecchie — contribuiscono ad accertare che il pittore di codesto affresco non è il medesimo che affrescò in quell'oratorio. Ricorse egli tuttavia ad una composizione simile a quella che vedemmo a Mocchirolo, e presso all'offerente pose, schierate in preghiera, le persone della sua famiglia, e librò in alto gli angioli.

Né si può confondere con la maliziosa massaia ritratta nell'affresco di Mocchirolo la severa figura di Caterina Porro, che sta inginocchiata dietro al suo consorte, sebbene le due donne siano vestite quasi nella

[1] G. Carotti, *Pitture giottesche*, op. cit., pag. 781 e segg.

[2] Il Carotti e il Venturi credettero trattarsi della stessa persona, e dalla sua età diversa trassero deduzioni per la data rispettiva dei due cicli di pitture.

medesima guisa. Nitidamente si profila sul fondo bruno il viso della contessa, forte nella sua struttura, severo: è colorito anch'esso con le tinte semplici e col modellato tenue, quasi senza chiaroscuro, ch'è nella figura del conte. I figliuoli, ben differenti da quelli della famiglia raffigurata a Mocchirolo, sono ritratti con non minore cura nello studio delle vesti, con oggettiva osservazione del diverso carattere dei visi: i tre figli, prossimi l'un l'altro di età, tutti vestiti di bianche vesti sottilmente ombreggiate di roseo, hanno morbide chiome e visi delicati, coloriti di tinte sfumate; e anche nelle fanciulle, biancovestite, ornate di filze di perle nei capelli giallini, i puri visi sono tinteggiati quasi insensibilmente di rosa.

Fig. 192. — Lentate, oratorio: Crocifissione (particolare).

In tale suo colorire, il pittore non uguaglia la maestria del frescante di Mocchirolo [1], non giunge all'incomparabile delicatezza di modellato che ammirammo nella figura di S. Caterina: egli tuttavia segue con intiera costanza quella maniera, senza scostarsene mai come se ne scostò il pittore di Mocchirolo; e non adopera più che il tenue digradare di tinte, senza ombre, senza chiaroscuro, che prevarrà ormai intieramente nella Pittura lombarda.

Il medesimo artista affrescò anche tutte le altre parti dell'oratorio, ma fu aiutato da un compagno di lavoro il quale, imitando la tecnica del suo maestro, non ne raggiunse la delicatezza, diede ai visi contorni

[1] Il Venturi (*Storia*, V, 894) attribuisce la parte migliore degli affreschi di Lentate al pittore che affrescò l'oratorio di Mocchirolo, ma le troppe diversità di stile non concedono di consentire nella sua opinione; cfr. anche: Suida, *Studien z. Trecentomal.* (*Rep. f. Kw.*, XXXI, 212). Non possiamo poi accettare la classificazione e le date diverse proposte dal Carotti (loc. cit.) per le varie parti della decorazione.

rigidi, talora anche deformi, e adoperò nel colorirli certe acri ombre verdi, dove il pittore migliore usava le sue tenui tinte dorate.

La figura del santo che riceve l'offerta dal conte Porro, e l'attigua scena rappresentante S. Giorgio che libera la donzella, possono attribuirsi appunto al collaboratore mediocre, il quale affrescò anche la volta e le altre pareti del presbiterio. Nella Crocifissione (fig. 192), sulla parete di

Fig. 193. — Lentate, oratorio: le Elette risorgenti.

fondo, i visi delle figure, segnati con asprezza, tinteggiati di ombre verdognole, si torcono in smorfie grottesche, così che non è punto possibile crederli opera del medesimo artista che tracciò, con sobrietà e correttezza, i ritratti della famiglia del fondatore. Quell'affresco è povera cosa; pur vi è notabile l'animata composizione e certo spirito di osservazione nel ritrarre con esattezza le fogge varie delle armi e delle vesti.

A decorare l'oratorio che doveva raccogliere i defunti della nobile famiglia, furono dipinti sull'arco trionfale del presbiterio la Resurrezione dei morti e il Giudizio. Quivi riappare l'arte del maestro migliore. Al

sommo dell'arco sta Cristo giudice, entro un'aureola, fra angioli: alla sua sinistra è una schiera di santi, e nel basso sono i dannati; alla destra, la Madonna, seguìta da un coro di sante, invoca misericordia mentre, nel basso, gli eletti risorgono, a mani giunte. Sono ignudi; i loro corpi, sottilmente profilati di rosso, hanno un colorito leggiero con ombre giallo dorate: e vi è fra essi un gruppo di donzelle, nelle quali anche la raffinata osservazione dei caratteri individuali rivela l'arte del pittore che ritrasse maestrevolmente la famiglia del conte Porro (fig. 193). Le fanciulle hanno i visi nitidi nel loro vario profilo, coloriti di tinte tenui e quasi

Fig. 194. — Lentate, oratorio: leggende delle reliquie di S. Stefano.

sgombre di chiaroscuro: le lievi chiome bionde si sciolgono loro sulle spalle mentre esse ascendono, gentilissime, fuori del sepolcro scoprendo il diverso fiorire delle loro membra ignude. Il disegno saldo dei corpi, la delicatezza del colorito, un sentimento squisito dei particolari dà all'affresco un'intima affinità con le opere del pittore di Mocchirolo, dalle quali tuttavia esso è altrettanto ben distinto come quello rappresentante l'offerente e la sua famiglia.

Il medesimo maestro, insieme col suo mediocre compagno, dipinse le altre parti dell'arco trionfale, e anche la navata tutta dell'oratorio, che

altri ha giudicato essere stata affrescata in epoca assai più tarda che il presbiterio. Se ne riconosce facilmente lo stile in uno Sposalizio mistico di S. Caterina dipinto nel basso dell' arco trionfale, tutto diverso nel suo schema iconografico dall' affresco di ugual soggetto nell' oratorio di Mocchirolo; se ne ritrova intrecciata sovente l'opera con quella, prevalente, del suo mediocre collaboratore nei molti affreschi della navata. Quivi le pareti furono istoriate con due zone sovrapposte di riquadri che narrano la leggenda della vita di S. Stefano, le invenzioni e le trasla-

Fig. 195. — Lentate, oratorio: il sogno del prete Luciano.

zioni delle sue reliquie, con grande minuziosità di episodi, dichiarati anche da epigrafi (fig. 194). Sui quali dipinti non è opportuno indugiare per descrizioni particolareggiate, scemata ormai, nel Trecento, l'importanza che

ha per gli studi il contenuto iconografico delle opere d'arte così come è aumentato il valore delle varietà individuali del loro stile [1].

Fig. 196. — Lentate, oratorio: la rivelazione di Luciano.

[1] La narrazione seguita dal pittore corrisponde in parte alla Leggenda Aurea di Jacopo da Voragine, in parte se ne scosta; e non è agevole esplicarne tutti gli episodi: fatica che, per quest'epoca, esce ormai dai nostri scopi.

Alcune di quelle composizioni sono di tale semplicità che si direbbero più appropriate a rapide illustrazioni di codici che alla decorazione parietale. Le figure hanno scarso movimento drammatico, ristrette anche entro spazi angusti; ma la narrazione, nella quale non v'è la larghezza di concetto propria alla Pittura toscana, ha sovente un forte sapore realistico per i molti particolari ricavati dal vero. Vedasi la storia dell'apparizione del vecchio Gamaliele al prete Luciano, cui viene annunciato nel sonno il luogo ove è sepolto il santo (fig. 195), o anche si osservi la scena rappresentante Luciano stesso inginocchiato dinanzi al vescovo (fig. 196): episodi troppo secondari della leggenda, espressi senza vigore

Fig. 197. — Campione, Madonna de' ghirli: leggenda del Battista.

drammatico, improntati tuttavia di quell'ingenuo verismo che vedremo diventare sempre più dominante nella Pittura lombarda.

Forse gli affreschi dell'oratorio di Lentate, ove Stefano Porro si fece ritrarre coi suoi ancora vivente, ove sono dipinte le storie del suo santo eponimo, furono eseguiti a non molta distanza dal tempo in cui venne costrutto anche il mausoleo del conte, non molto dopo il 1368. Sono, in ogni caso, da credersi posteriori a quelli di Mocchirolo perché questi non soltanto spettano ad uno stadio stilistico precedente (il che non può qui fornire argomento risolutivo nel problema della cronologia) ma sembrano aver servito di modello al pittore di Lentate nel rappresentare Stefano Porro e la sua famiglia.

Alla medesima epoca, o forse all'ultimo quarto del Trecento, sono da attribuire altri dipinti che hanno molta affinità cogli affreschi di Lentate.

A Campione, nel luogo che diede alla scultura tanti artefici, la chiesa di S. Maria de' Ghirli, sulla riva del lago Ceresio, conserva dei preziosi

Fig. 198. — Campione, Madonna de' ghirli: Salome ed Erodiade.

avanzi di affreschi che un tempo ne ornavano una cappella, poi distrutti in parte nel rimaneggiamento della costruzione [1]. I dipinti occupano, nel divenire dello stile, uno stadio intermedio fra quelli dell'ora-

[1] Rahn, *Wandgem.*, 16; E. Gerspach, *Gli affreschi di Campione* (*L'Arte*, 1902, pag. 161 e segg.); F. Malaguzzi-Valeri, *Campione* (*Rass. d'Arte*, 1908, 167 e segg.).

torio di Solaro e quelli di Lentate. Il modellato robusto dei corpi e del drappeggiare a pieghe quasi metalliche, anche il sentimento drammatico della narrazione, li congiungono agli affreschi di Solaro; ma, d'altro lato, l'influenza dell'arte toscana vi è più tenue che in questi, e il delicato colorito delle carni, con sfumature lievi, già si appressa alla maniera dei pittori di Lentate. Tutto ciò appar chiaro, fra gli altri riquadri delle storie del Battista (fig. 197), nell'affresco di Salome che offre ad Erodiade la testa di Giovanni (fig. 198). Architetture gracilissime occupano lo sfondo, troppo angusto, nel quale le figure sono atteggiate con agile semplicità: i panni sono fortemente plasmati nelle lor pieghe, come nei dipinti di Solaro, ma i visi sono coloriti di un roseo così delicato che già annuncia la finezza di modellato a chiaroscuro quasi impercettibile ch'è nei ritratti della famiglia di Stefano Porro, a Lentate.

Nell'oratorio di Albizzate, presso Varese, costrutto probabilmente negli ultimi anni del Trecento, gli affreschi che rivestono le pareti e l'abside [1] sono invece documento di un periodo assai più progredito di quello stile che è adombrato negli affreschi di Campione e sviluppato in quelli di Lentate.

Nella conca absidale il Cristo benedicente, seduto entro un'aureola, fra i simboli degli evangelisti (fig. 199), fu dipinto da un mediocre artista, che diede alle figure proporzioni informi e movimenti impacciati; ma pur conviene osservare come il suo viso sia colorito di una tinta cretacea, diffusa e modellata leggermente, quasi senza ombre. Un pittore più abile affrescò, nella zona inferiore dell'abside, le figure degli apostoli, componendone il drappeggio con una sovrabbondanza di pieghe che già può far sospettare ch'egli dipingesse nell'ultimo scorcio del Trecento. In quelle figure i panni sono colorati di tinte leggiere e cangianti; i visi hanno un modellato quasi inconsistente per tinteggiature guazzose di roseo e di verde: nulla è in esse della solidità plastica che l'uso del chiaroscuro dava alle opere di più antichi pittori lombardi.

Dal medesimo artista furono dipinte per gran parte le pareti della chiesa [2] con storie della leggenda del Battista e di un santo vescovo,

---

[1] Anche sulla facciata dell'oratorio restano tracce di affreschi: vi erano dipinti S. Cristoforo, alcuni santi, l'Annunciazione, e nel timpano, entro un rosone, lo stemma visconteo (che ricorre anche nelle pitture dell'interno) fiancheggiato dalle lettere: P - E. Queste potrebbero essere indizio che l'oratorio sia stato decorato da Pietro figlio di Gaspare Visconti che nel 1402 già partecipava alle esequie di Gian Galeazzo: ma la genealogia dei rami collaterali viscontei forse non è ancora ben sicura; cfr. Litta, *Famiglie celebri*, I, tav. X.

[2] Le pareti sono divise in tre zone di riquadri.

alcune delle quali, sono dovute a un collaboratore di minor maestria. Le composizioni, per rispetto al contenuto narrativo, non hanno carattere diverso da quelle dell'oratorio di Lentate: sono episodi molteplici, e sovente indifferenti, narrati con scarso sentimento drammatico, ma con ingenuo realismo. Il loro colorito è del tutto particolare per la sua delicatezza, che non trova paragone nella Pittura toscana della fine del Trecento, e che apparirà in questa soltanto più tardi, quando Masolino e l'Angelico interromperanno la vieta tradizione giottesca.

Fig. 199. — Albizzate, oratorio: il Redentore.

La scena di Salome che presenta alla madre il capo del Battista, avviene entro una loggetta che ha uno sfondo di tinte variate (fig. 200): è tutto un chiaro colore sulle figure, nella lunga tunica verde di Erodiade, nella veste rosea a sfumature chiare, della fanciulla; i visi, cinti di capelli gialletti, sono tinteggiati di roseo senza nessuna mistura d'ombre.

Nel riquadro rappresentante la dispersione delle ossa del Battista sono riunite le tinte più tenui nei cangianti delle vesti, nelle più sottili sfumature del carnicino, con un modo d'intendere il colore del tutto diverso da quello che seguivano Giovanni da Milano e i vecchi frescanti di

Viboldone, di Solaro, con quella tecnica che, già apparsa in qualche parte dei dipinti di Mocchirolo per mano di un grande maestro, si era svolta negli affreschi, più umili, di Campione e di Lentate.

Fig. 200. — Albizzate, oratorio: Salome ed Erodiade.

Molti altri dipinti della seconda metà del secolo XIV potremmo qui ricordare[1] ma conviene differirne lo studio per compararli alle miniature;

[1] Enumeriamo tuttavia in questo luogo alcune pitture delle quali non si porgerà occasione di dire altrove. — Cremona, chiesa di S. Agostino: Madonna col bambino (fig. 201). Di colorito tenue ma più

poiché nei codici miniati si esplicavano frattanto più ampiamente le qualità tecniche ed estetiche che, sulla fine del Trecento, dovevano distinguere le opere dei pittori lombardi da quelle degli artisti d'ogni altra regione.

Fig. 201. — Cremona, S. Agostino: Madonna.

consistente che negli affreschi di Lentate. Forse del penultimo quarto del Trecento. — Pavia, Museo Malaspina; coll. Reale, n. 65: tavola con figura di S. Agata. Dipinto da riunirsi cogli affreschi di Solaro per il forte colorire. — Pizzocorno (Voghera), chiesa della badia: S. Giovanni B. Affine agli affreschi di Solaro. — Milano, chiesa di S. Eustorgio, cappella di S. Tommaso: resti di affreschi, guastissimi, con figure di santi e con un trionfo di S. Tommaso (cfr. G. Mongeri, *L'Arte in Milano*, Milano, 1872, pag. 55). Sono della seconda metà del Trecento e mostrano qualche somiglianza coi dipinti di Solaro. — Milano, Pinacoteca di Brera; n. 2: S. Cristoforo e S. Francesco. Hanno qualche somiglianza, per il colore cretaceo delle carni, con i dipinti della conca absidale di Albizzate. — Ibidem, n. 3: Madonna in trono col Bambino. Guastissimo: seconda metà del sec. XIV. — Brescia, Ateneo: portale della demolita chiesa di S. Cassiano;

Giova ormai domandare quale luogo spetti alla Pittura lombarda della seconda metà del Trecento nell' Italia superiore, nella quale in molti luoghi l'attività dei pittori fu allora fervida, continuata, e giunse a opere altissime.

Potrebbe congetturarsi, fatto un raffronto delle date dell'operosità dei diversi artisti, che Giovanni da Milano abbia potuto contribuire molto

Fig. 202. — Lodi, S. Francesco: leggenda di un santo vescovo.

alla formazione dei più grandi pittori che l'Italia settentrionale abbia avuto sul finire del Trecento: dei veronesi Altichieri e Avanzo [1]. Ma

affresco rappresentante Cristo benedicente. Fine sec. XIV. — Varese, S. Maria del Monte: affreschi nel sotterraneo. Rozza opera della metà del Trecento.

Del tutto singolari sono gli affreschi degli archi di due campate della navata sinistra del S. Francesco di Lodi. Narrano in molti episodi la leggenda di un santo vescovo, con ingenuità e brio ammirevoli: si osservino (fig. 202 e 203) i riquadri rappresentanti la Madonna che restituisce nel sonno al vescovo mutilato le sue mani. Il loro stile è molto complesso: vi si scorgono dei caratteri affini alla Pittura dell' Italia centrale; degli elementi derivati dalla Miniatura, anche oltramontana, nel tinteggiare con poco rilievo. Li crediamo eseguiti nel penultimo quarto del Trecento.

[1] Recentemente il Venturi (*Storia*, V, 999) ha osservato che le " relazioni dei maestri veronesi sono da ricercarsi verso la Lombardia ", negli affreschi di Lentate e di Mocchirolo, piuttosto che altrove. Ma quanto diciamo in rispetto di Giovanni da Milano vale anche per le opere degli altri anonimi lombardi.

conviene riflettere che l'influsso diretto di Giovanni da Milano, che lasciò i suoi capolavori in Toscana, fu assai scarso nella stessa Pittura lombarda. Che se poi si compongano in confronto diretto le opere d'Altichieri e d'Avanzo con quelle di Giovanni da Milano, non soltanto non si ritrova tale concordanza di caratteristiche di stile che riveli tra quelli artisti

Fig. 203. — Lodi, S. Francesco: leggenda di un santo vescovo.

dei vincoli come tra discepoli e maestro, ma si scorgono fra di loro delle divergenze profonde. Altra maniera, altra anima è nell'arte d'Altichieri e di Avanzo che in quella di Giovanni da Milano. I maestri veronesi risalgono direttamente alla fonte più generosa della Pittura del Trecento: nell'arte di Giotto, del quale Padova possedeva il massimo capolavoro, e Verona aveva altre opere, essi attingono il potente sentimento drammatico che fu invece precluso a Giovanni da Milano. La loro maniera è più complessa di quella del pittore lombardo; essa non dà al chiaroscuro tanto valore che soverchi ogni altro mezzo di espressione, e quasi ogni

altro oggetto di osservazione. Infine, il realismo di Altichieri e d'Avanzo ha un àmbito assai maggiore di quello del maestro lombardo. Il quale può bensì essere additato come un precursore dei veronesi, ma non come loro diretto iniziatore.

Fig. 204. — Mantova, S. Francesco: affresco.

Poterono quei pittori essere preparati anche meglio alla loro arte da un altro valente maestro, da Tommaso da Modena [1]. Gli affreschi dipinti

[1] Cfr. specialmente: P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Lipsia, 1898, pag. 90 e segg.; J. v. Schlosser, *Tommaso da Modena* (*Jahrb. d. Kunst. Samml.*, XIX, 240 e segg.); Venturi, *Storia*, V, 956 e segg.

da Tommaso a Treviso, verso la metà del Trecento, competono per colorito con quelli di Giovanni da Milano, li superano per varietà di narrazione, per vastità di realismo. Non altrimenti certi affreschi della chiesa di S. Francesco di Mantova [1], creduti del secolo XV, che pensiamo siano da restituire al Trecento e forse a Tommaso da Modena, il quale dif-

Fig. 205. — Bergamo, Accademia: affresco.

[1] Il D' Arco (*Delle Arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, 1857, I, pag. 54 e segg.) credette che quelli affreschi rappresentassero storie di S. Bernardino e li attribuì perciò alla metà del Quattrocento; né fu sinora contradetto da alcuno. Le pareti erano decorate di più zone di riquadri istoriati con la leggenda di un santo francescano che non abbiamo potuto identificare con piena certezza. È conservato un frammento d'una scena rappresentante forse un concistoro, e intiero l'attiguo affresco della morte di un francescano circondato dai frati, tra i quali è anche una suora, mentre due laici sono in atto di osservarlo. Gli ornati, i costumi delle figure, la fattura dell'affresco sono del tutto trecenteschi: il colorito caldo delle carni, il disegno largo dei visi e il loro aspetto realistico corrispondono strettamente ai caratteri degli affreschi di S. Niccolò di Treviso così che se non a Tommaso da Modena i dipinti di S. Francesco sono da attribuire alla sua bottega. — Giova infine ricordare che nell'antica cappella detta poi di S. Bernardino ove si trovano i suddetti affreschi, veniva tumulato nel 1369 Guido Gonzaga e in séguito avevano sepoltura i signori di Mantova: cfr. A. Patricolo, *La chiesa di S. Francesco a Mantova* (*Rassegna d'Arte*, 1911, pag. 35).

fuse così la propria arte anche sui limiti della Lombardia (fig. 204)[1].

Tommaso da Modena, più che Giovanni da Milano, può dirsi abbia preparato il cammino nel quale Altichieri e Avanzo incedono, forti del vigore che veniva loro dalla continua visione dei capolavori di Giotto, guidati dal proprio genio.

Fig. 206. — Bergamo, Accademia: affresco.

Ma se neghiamo che i due massimi artisti veronesi del Trecento dipendano da Giovanni da Milano, troveremo fra breve altri stretti vincoli che uniscono la Pittura lombarda e l'Arte di Verona, della città che verso

[1] Mantova, città artisticamente più prossima all'Emilia e a Verona che al cuore della Lombardia, fu tuttavia legata da frequenti relazioni con questa. Singolare documento di tal fatto è una lettera scritta da Galeazzo Visconti a Guido Gonzaga, tra il 1365 e il 1369, per pregarlo di mandargli tutti i pittori di Mantova non bastandogli quelli che aveva per decorare il castello di Pavia, allora costrutto. Cfr. C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia*, Milano, 1883, I, 86. — Appartengono probabilmente al tempo di Guido Gonzaga alcuni affreschi or ritornati in luce nel palazzo Ducale di Mantova (fig. 208). I quali furono attribuiti dal Venturi (*Storia*, VII, I, 210) a Tommaso da Modena, ma ci sembrano molto diversi dalla maniera di quel maestro.

la fine del Trecento ebbe una delle opere che meglio sembrano materiare il suo carattere artistico, il mausoleo di Cansignorio della Scala, da uno scultore lombardo, da Bonino da Campione.

Si ritrovano poi delle pitture che giovano a congiungere, quasi in un lento trapassare di forme, all'arte veronese gli affreschi lombardi sinora noverati. Tali i due grandi dipinti ora trasportati nel Museo Civico di Bergamo dalla chiesa di S. Francesco della stessa città. Nell'uno, segnato con l'anno 1382, due cavalieri stanno inginocchiati dinanzi alla Vergine, cui vengono presentati da S. Francesco e da S. Caterina: la composizione ha somiglianze sia con affreschi dell'Altichieri sia con quelli

Fig. 207. — Vezzolano, chiostro della badia: Adorazione dei Magi.

di Mocchirolo; e il colorito caldo e forte rammenta anche la maniera di Giovanni da Milano (fig. 205) [1]. Nell'altro affresco, ch'è opera senza dubbio del medesimo artista, questi uguaglia nell'arguzia di osservazione il pittore di Mocchirolo, e accanto al gentiluomo inginocchiato a piè del trono della Vergine colloca, con un tratto di umorismo che forse aveva ragione nelle usanze del tempo, il suo figliuoletto (o un piccolo paggio) inginocchiato egli pure, impacciato dalle armi paterne di cui è rivestito, dalle enormi manopole, dall'asta e dalla celata (fig. 206).

Anche verso la regione subalpina la Pittura lombarda della seconda metà del Trecento digrada lentamente fondendovisi a poco a poco con le

[1] Cavalcaselle, *Pittura*, IV, 227.

forme oltramontane che più erano diffuse colà, sì che negli affreschi d'una antica cappella della chiesa di S. Domenico di Torino e, più ancora, in quelli d'una campata del chiostro della badia di Vezzolano, che raffigurano Cristo in gloria, l'Adorazione dei Magi e il Contrasto dei tre vivi e dei tre morti, si possono osservare accenti affini a quelli lombardi, nello studio accurato dei ritratti e delle fogge, commisti a convenzionalismi derivati dallo stile oltramontano (fig. 207) [1].

Tra il Piemonte e la regione veneta nella quale dominarono Tommaso da Modena, Altichieri e Avanzo, la Lombardia ebbe nella seconda metà del Trecento uno stile pittorico suo sebbene non senza rapporti con quello delle regioni vicine. La Pittura lombarda seguì allora un proprio cammino giungendo da un periodo nel quale alcuni documenti consentono d'intravedere un intenso influsso dell'Arte toscana all'originale opera di Giovanni da Milano, alla consona e varia attività dei frescanti di Viboldone, di Solaro, di Bellinzona e degli altri minori artisti che abbiamo enumerati, all'arte elettissima del pittore di Mocchirolo. Il quale in qualche parte dei suoi affreschi adopera già con sovrana maestria l'originale maniera che si svolge a Campione, a Lentate, ad Albizzate, e sulla fine del secolo XIV ha il suo coronamento nelle opere dei miniatori.

---

[1] Cfr.: *L'Arte*, 1909, 461; 1910, 342. — Non mancano notizie di pittori lombardi che operarono nel Piemonte durante il Trecento: cfr. F. Rondolino, *La pittura torinese nel Medioevo* (*Atti della Soc. di Arch. e B. Arti*, Torino, 1901, p. 214); né altre di pittori forestieri che lavorarono allora in Lombardia: cfr. F. Filippini, *Andrea da Bologna* (*Bollettino d'Arte*, 1911, 57).

Fig. 208. — Mantova, palazzo ducale: Santa.

Fig. 209. — Milano, Braidense: cod. AD. XIII. 20 (Petrarca, *De remediis utr. fortunae*).

LA MINIATURA NELLA SECONDA METÀ DEL TRECENTO

SUOI RAFFRONTI CON LA PITTURA

Mss. miniati della metà del Trecento. — Giovanni di Benedetto. — Il miniatore dell'ufiziolo di Parigi (Bibl. Nazionale: ms. lat. 757). — Giovannino de' Grassi. I suoi disegni. Mss. miniati da Giovannino e Salomone de' Grassi. — Pietro da Pavia, Anovelo da Imbonate e numerosissimi anonimi miniatori lombardi. — Il " Tacuinum sanitatis ". Raffronti cogli affreschi di Franco e Filippolo de Veris. — Romanzi cavallereschi miniati. Svolgersi della illustrazione dei romanzi. — Raffronti tra le miniature e gli affreschi lombardi: dipinti vari; gli affreschi di S. Maria in Selva di Locarno, del duomo di Cremona, di S. Francesco di Lodi.

In altre epoche i pochi manoscritti miniati che si possono credere eseguiti nella Lombardia non giovano che raramente a chiarire lo svolgersi dello stile nella Pittura: nella seconda metà del Trecento, le miniature valgono invece a renderne assai più perfetta la conoscenza; sullo scorcio del secolo, a rivelarne più intiero l'aspetto. E sebbene il tempo abbia disperso molti dei codici allora ornati da artisti lombardi, o abbia cancellato i segni materiali di loro origine, intorno ad alcuni di quelli che sono di provenienza sicura, ne possiamo riunire più altri, così da ricomporre abbastanza largamente l'opera dei miniatori lombardi.

Già verso la metà del Trecento, in alcuni manoscritti lombardi si trovano nitidi i riflessi dei princìpi giotteschi che informavano ormai profondamente anche la Pittura.

In un messale ambrosiano, ora della biblioteca Vaticana (cod. pal. lat. 506) sono due grandi miniature che dovettero essere inserite nel

Fig. 210. — Roma, Bibl. Vaticana: cod. pal. lat. 506.

volume circa l'anno 1347, quando esso venne offerto alla chiesa di S. Maurilio di Milano [1]: nell'una, è il Cristo in gloria, entro un'aureola,

[1] A cc. 241 è la nota: " mccc xlvii xiii setembris ego pbr. Gervasius de bruzano capelanus ecclesie sancti maurilii et maziconius sce marie maioris m(ediolanensis) devovo hoc meum misale ecclesie sci maurilii ecc. „. Le due miniature sono inserite nel testo in un foglio a parte; ma ch'esse appartengano al messale sin dal tempo in cui fu donato alla chiesa di S. Maurilio si può affermare anche osservando che a piè del crocifisso sta inginocchiato un sacerdote, il donatore.

fra i simboli degli evangelisti (fig. 210); nell'altra, la Crocifissione. Sono simili entrambe, per iconografia, e anche per particolarità di colorito, alle miniature di un messale della biblioteca Capitolare di Milano, ornato anch'esso delle stesse figurazioni (fig. 211 e 212) [1]: non hanno più dei

Fig. 211. — Milano, Bibl. Capitolare: messale.

caratteri affini a quelli della Miniatura bolognese del principio del Trecento quali erano anche nel " Pantheon " di Goffredo da Viterbo, miniato al

[1] È un messale ambrosiano scritto per la chiesa cattedrale (Bibl. Cap.: cartelle grandi, cod. 25), come appare dalle orazioni ch'esso contiene (cfr. la carta dirimpetto alla miniatura del Cristo in gloria). — Le miniature dei due mss. sono opera di due diversi artisti, affini tra loro, dei quali il più recente sembra esser quello che ornò il ms. della Capitolare di Milano.

tempo di Azzone Visconti, e nel messale di Roberto Visconti, bensì una maniera di colorito e un disegnare larghi come in opera di frescante.

Quei due manoscritti ci fanno intravedere quale preparazione abbiano potuto avere i molti valenti miniatori che operarono in Lombardia durante la seconda metà del Trecento.

Fig. 212. — Milano, Bibl. Capitolare: messale.

La splendida corte viscontea diede allora grande favore al fiorire della Miniatura. Nello scorcio del secolo XIV non soltanto già era raccolta nel castello di Pavia una preziosa biblioteca di codici di vario contenuto fra i quali erano frequenti quelli ricchi di ornati e di figure [1], ma i principi stessi ebbero sempre caro di avere preziosamente miniati i loro libri di

[1] Cfr. Bibliofilo (D'Adda), *Indagini storiche artistiche sulla Libreria visconteo-sforzesca del Castello di Pavia*, Milano, 1875.

devozione. E basterebbero gli ufizioli di Bianca, di Gian Galeazzo, di Filippo Maria Visconti e di Gian Galeazzo Sforza, che la fortuna ci ha conservati, a tracciare la storia della Miniatura in Lombardia dalla metà del Trecento sino alla metà del secolo successivo.

Nella biblioteca Reale di Monaco si trova un libro di preghiere (cod. lat. 23215) fregiato in molti fogli dello stemma visconteo, ch'è inquartato con la croce di Savoia. Non v'è dubbio ch'esso risalga al Trecento, e che perciò — e lo dichiarano quelli stemmi — non sia stato miniato per Bianca di Savoia, moglie di Galeazzo Visconti, la quale visse sino al 1387. Si può anzi precisare anche meglio, tra il 1350 e il 1378, il tempo in cui il piccolo codice venne scritto e miniato [1].

Sul foglio di guardia il miniatore, che profuse nel codice la sua arte, inscrisse il proprio nome:

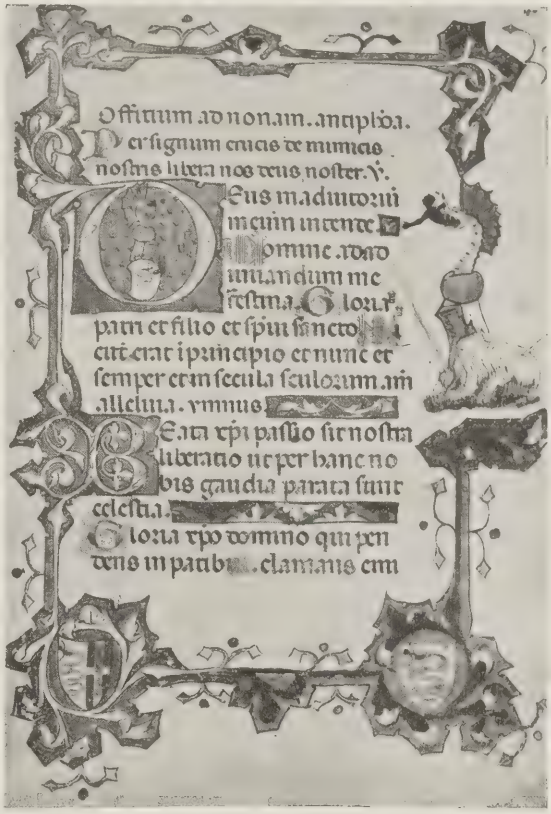


Fig. 213. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 23215.

Iohanes filius Magistri benedicti
de cumis me pinxit et ordinavit
Ora voce pia pro me Virgo Maria.

[1] Che il ms. appartenga alla seconda metà del sec. XIV appare dai suoi caratteri paleografici e dallo stile delle miniature; ch'esso sia stato eseguito per Bianca di Savoia, la quale sposò Galeazzo II nel 1350, si ricava dal trovarsi la sigla di Galeazzo [G-Z] presso lo stemma visconteo a cc. 53, e il nome di Bianca in un'orazione: cfr. *Centralblatt f. Bibliothekwesen*, 1902, I, 239.

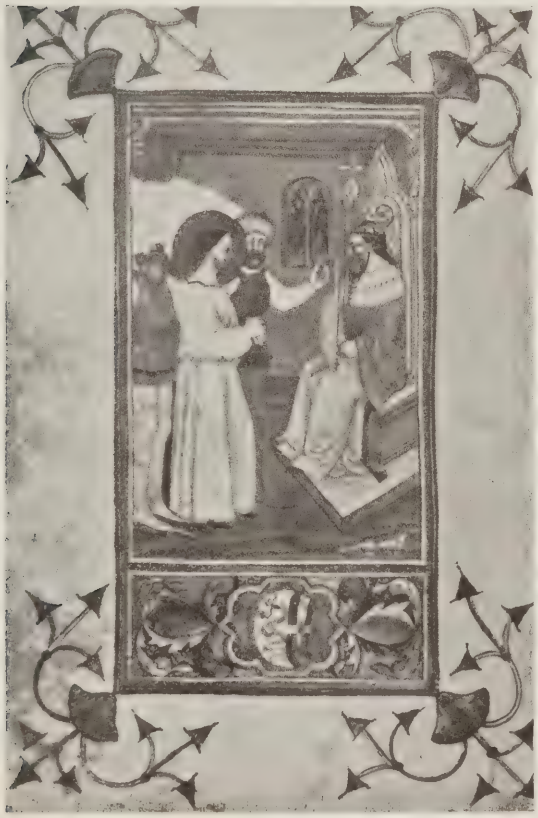
A cc. 212 è scritto in rubrica: " questa oration de dire madona poso lo officio de i morti. E quando ela vora pregare singularmente per la anima del so magnifico segnor Diga alo in silentio „. E nell'orazione, si legge: " ..... tibi queso domine deus noster pro anima famuli tui I. consortis olim mei ..... „; dove l'iniziale non risponde a quella del nome di Galeazzo, ma è forse abbreviatura di " illius „ per indicare genericamente, come si faceva in cotali orazioni, il nome del defunto. Il foglio contenente la suddetta preghiera sembra esser stato inserito nel ms. (cfr.: *Central. f. Bibl.*, loc. cit.) dopo la morte di Galeazzo II, avvenuta nel 1378; e ciò induce a determinare fra quest'anno e il 1350 l'esecuzione del codice. La quale, pei caratteri delle miniature, può stimarsi alquanto lontana dal 1350, pur risalendo al penultimo quarto del Trecento.

Giovanni di Benedetto da Como ornò il libro nelle iniziali e nei margini di quasi tutti i fogli (fig. 213); e intercalò nel testo trentasei grandi miniature. Artefice accurato, sebbene non di grande finezza, non rivela

Fig. 214. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 23215.

egli nell'opera sua molta originalità, ma riflette in modo attraente lo stile dei maestri che operavano intorno a lui, e ci prepara all'apparizione di altri più nuovi miniatori.

Fra le molte carte miniate ve ne sono due che esprimono in forma assai differente l'Annunziazione. In entrambe lo sfondo è ideato in modo



Tav. XIII. — Monaco, Staatsbibl.: cod. 23215 (ufiziolo di Bianca Visconti).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

ornamentale, coperto di losanghe di variato colore e di ornati: tuttavia le esili architetture che vi sono tracciate giovano a determinare lo spazio in cui è composta la rappresentazione. La quale, in una delle miniature segue lo schema iconografico tradizionale; ma nell'altra (fig. 214) è concepita con qualche originalità, nella figura tutta ammantata dell'angiolo, nella nobile persona della Vergine che, inghirlandata il capo, sembra farsi schermo delle mani. La fattura è delicata: tinte tenere e sfumate coloriscono le architetture sugli sfondi ornati d'oro; lievi segni bruni profilano i lineamenti delle figure nei visi tinteggiati leggermente; il piegare dei panni è semplice e robusto così da rassomigliare a quello proprio dei pittori di Solaro e di Campione.

Fig. 215. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 23215.

Altre volte gli episodi sacri sono narrati con certa vivacità, con un realismo piano che ne trae occasione a comporre delle scene di genere.

Nella miniatura di Gioacchino cacciato dal tempio (tavola XIII), eseguita con straordinaria accuratezza di colorire, un vecchio che assiste il sacerdote sembra rimbrottare altamente il santo. In altro foglio (tav. XIII), al santo che giunge all'alpe, pensoso, i pastori muovono incontro fuor dalle loro abitazioni scavate nella roccia, difese da un breve riparo: son deformi in viso, ritratti con sagace osservazione. Altrove i personaggi sfoggiano le vesti della seconda metà del Trecento: nell'Adorazione dei Magi, nel Miracolo di Cana — al quale assiste un vecchio scalco, curiosamente studiato dal vero — e nelle scene della Passione, fra le quali tutte è notevole quella rappresentante il Redentore dinanzi a Caifa (fig. 215). Quivi lo scenario è determinato con precisione: presso le figure prin-

cipali, atteggiate in modi espressivi, gli assistenti fanno mostra di splendide vesti e dànno alla rappresentazione un più vivo aspetto di realtà.

Nelle miniature della leggenda dei Magi e del contrasto dei tre vivi e dei tre morti a principio dell'ufizio funebre, Giovanni di Benedetto indulge anche più a tale tendenza di cogliere le parvenze superficiali, ma varie e attraenti, del vero, nel riprodurre le vesti e gli accordi più tenui del colore: naturalismo che lo rende affine ai frescanti di Lentate, di Mocchirolo e di Albizzate.

Fig. 216. — Monaco, Staatsbibl.: cod. 23215.

Talvolta il miniatore si avvicina alla maniera di Giovanni da Milano nell'aspetto delle figure, e anche nel colorirne i visi con un chiaroscuro rossastro e forte [1]. Crediamo perciò doversi attribuire piuttosto alla sua maniera che a Giovanni da Milano la Crocifissione che già appartenne alla raccolta di Artaud de Montor, nella quale — per quanto si può giudicare da una vecchia litografia — le proporzioni tozze delle figure e i lineamenti loro, quasi ammaccati, corrispondono assai alle forme ch'egli adopera (figura 217) [2].

Ma più sovente il colorito delle miniature del libro di Bianca di Savoia si assomiglia, per il suo sfumare lieve e senza ombre, a quello degli affreschi di Lentate e di Albizzate. I quali, come quelli della navata maggiore di Viboldone, hanno anche delle singolari somiglianze colle miniature nell'aspetto dei visi delle figure e nella esage-

[1] L'influenza di Giovanni da Milano si mostra chiaramente nella miniatura della Natività di Maria (fig. 216) e in molte altre carte: per es. nella scena del Cristo dinanzi a Caifa (fig. 215). E conviene ricordare che il miniatore era nativo della stessa regione di Lombardia donde uscì il comasco Giovanni da Milano.

[2] W. Suida (*Flor. Maler*, 50) attribuì la tavola a Giovanni da Milano.

rata sottigliezza del disegno di alcuni loro particolari, dei capelli, delle labbra.

Per tal modo l'opera dei pittori lombardi che già ci son noti riesce a chiarire, nell'origine e nei caratteri suoi, la maniera di Giovanni di Benedetto. La quale d'altra parte ha stretti rapporti con quella di altri miniatori.

Fig. 217. — Maniera di Giovanni di Benedetto: Crocifissione.

Un codice della biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 757) è tanto affine all'ufiziolo di Bianca di Savoia che può asserirsi prodotto nella stessa bottega [1], sebbene riveli un artista di maggior talento e di più perfetto magistero che Giovanni di Benedetto. È anch'esso un libro di orazioni: fu miniato per un ignoto gentiluomo, la cui impresa è ripetuta

[1] L'affinità dei due mss. fu giustamente notata da K. v. Manteuffel, *Die Gemälde und Zeichn. des Antonio Pisano*, Halle, 1909, 110.

in più carte, probabilmente intorno all'anno 1380, col quale appunto si inizia la sua tavola dei computi pasquali [1].

L'arte del miniatore del codice della biblioteca Nazionale di Parigi è simile nei suoi elementi a quella di Giovanni di Benedetto pur essendo più raffinata nella osservazione realistica e nei suoi mezzi tecnici. Si rassomigliano nei due codici di Monaco e di Parigi le composizioni, gli ornati stessi che fregiano i margini e che riquadrano le miniature maggiori, anche l'aspetto delle figure sebbene queste nel codice parigino siano più sottilmente colorite. Le rispondenze e le dissomiglianze fra l'opera dei due artisti diventano evidenti se si confrontino le loro miniature rappresentanti Cristo dinanzi al giudice (fig. 215 e 218), e si osservi come nel manoscritto di Parigi la scena sia più elaborata nello sfondo di architettura, i visi abbiano maggior varietà di carattere, e nella turba degli spettatori appaiano anche più studiate le fogge delle

Fig. 218. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

[1] Conviene notare anche che la " ratio lunae „ comincia con l'anno 1395 ma che qualche foglio antecedente potrebbe essere stato asportato. — Il codice è di cc. CCCCXLIII con molte miniature e ornati. In uno dei fogli di guardia fu dipinto nel XVI sec. uno stemma sotto il quale si legge: " Julian Regin. „, ripetuto a cc. II v. con la scritta " Anna Regin. „. A cc. L e CVIII v. è uno stemma a melagrana con corona d'oro su campo azzurro, fiancheggiato dalla sigla B-E; la quale ricorre anche a cc. CCCII. Tali stemmi, simili a quelli del foglio di guardia, sono del sec. XVI: essi furono allora sostituiti a quelli del primo possessore del codice, del quale rimase soltanto la sigla [B-E] e il cimiero. Quella sigla ricorre infatti anche negli sfondi di alcune miniature, ove talora è unita a un'impresa di due cerchi intrecciati (fig. 224) appartenente al primo possessore dell'ufiziolo: cfr. anche cc. CCCLVII. Dal calendario (cc. III v. — XV) non si ricava nulla di certo intorno alla prima destinazione del libro, ma alcuni nomi di santi richiamano all'Italia centrale: SS. Donato, Romano, Cerbone.

armi e delle vesti variopinte. In molte altre carte il miniatore del codice di Parigi esplicò il suo spirito di osservatore oggettivo, e la sua fantasia di narratore piacevole. Tali qualità son tutte nella miniatura rappresentante S. Giorgio: sul fondo d'oro, lavorato a punzone, e sul terreno sabbioso, è abilmente composto il gruppo del drago e del cavallo; un'aura di leggenda, e insieme di vita profana, spira nel santo, rivestito d'armi forbite, di candido corsaletto, adorno l'elmo di un bianco cimiero, e nella donzella, agile della persona, delicata in viso, signorilmente coperta di lunga tunica azzurra, attillata e con ampio scollo, cosparsa di monogrammi d'oro (fig. 219).

Fig. 219. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

Era il tempo che le fogge delle vesti signorili già risentivano d'un lusso che doveva in breve diventar sfrenato, e già erano singolari, ora per stranezza di forme, ora per la loro estrema e sensuale semplicità.

Per vero dire sin dal principio del Trecento il vestire di Lombardia — né soltanto di Lombardia — era diventato sontuoso fuor di modo. A Milano, nei giorni festivi, donne e fanciulle sedevano sulla porta di casa, così coperte di gioielli d'oro, d'argento, di smalto, di perle, che Galvano Fiamma le comparava a regine o a figlie di re [1]. Né bastavano i panni lavorati dagli opifici lombardi, dai quali pur si provvedevano altre regioni, ma si importa-

[1] Galvano Fiamma, *Chronicon extravagans* (*Misc. St. It.*, VII, 481): " in diebus quoque festivis videres super portas familiares matronas et virgines sedere, quae tantis ornamentis fulgent auri, argenti, smalti et perlarum sive margaritarum, quod videantur esse reginae vel filiae regum; a capite ipsarum usque ad pedes protellantur ornamenta ".

vano dal di fuori stoffe di scarlatto e pellicce di ermellino e di vaio. Pur nei primi decenni della seconda metà del Trecento le fogge femminili potevano dirsi ancora ragionevoli. Ne abbiamo chiara immagine negli affreschi di Giovanni da Milano e nelle pitture della navata di destra della chiesa di Viboldone. Le donne portavano allora una semplice lunga tunica leggermente attillata, con scollo ampio, con balze di velluto o di stoffa d'altro colore, fregiata di lunghe striscie di panno o di pelliccia che ricadevano dal principio delle maniche; e queste aderivano strette alle braccia. Nei dipinti di Mocchirolo e di Lentate si ritrovano le stesse fogge, ma già alquanto mutate, ché i panni sono coperti di ornati, le maniche rivestono anche il carpo della mano, e sul dinanzi la tunica è chiusa con filze di quei grossi *pomelli* dei quali è notizia anche in documenti e inventari antichi [1]. Tali vesti si videro sino alla fine del Trecento; ma intanto, e già nel 1340, cominciavano a usare nuove fogge [2], le quali col procedere del secolo divennero sempre più comuni. Allora un cronista piacentino, Giovanni de Mussis, si prese la briga meritoria di farne delle meticolose e chiare descrizioni [3]. Nel 1388 le donne di Piacenza — e, possiamo credere, quelle di tutta Lombardia — sfoggiavano ogni sorta di panni di lana, di seta, di velluto, il cui prezzo sovente era moltiplicato per le perle che vi trapuntavano sopra. Il tratto più curioso delle loro vesti erano le enormi maniche, perché terminavano sovente in un giro così ampio da giungere a terra; le tuniche erano fregiate di alto collare, potevano essere strette con cintura e munite di un breve cappuccio. Erano quelle le vesti che il cronista chiama " honestae ", ché ve n'eran altre, dette *ciprianae*, le quali, con le consuete maniche vastissime, chiuse da *pomelli* d'argento o di perle, ampie nel basso, serravano la persona dal mezzo in su così strettamente come in una guaina, ed erano tanto aperte sul petto che pareva " quod mamillae velint exire de sinu earum ".

In capo le gentildonne portavano corone d'argento dorato, e di oro, o anche intrecciavano filze di perle nei capelli. Ma tale foggia appariva già antiquata, e prendeva voga un'altra acconciatura nella quale è forse da riconoscere l'uso del *balzo* che tante volte sarà riprodotto dagli artisti della prima metà del Quattrocento: i capelli venivano legati con nastri

---

[1] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano, 1877, App. I, 64, 153.

[2] Galvano Fiamma (*Chronicon* in *Rer. It. SS.*, XI, 1033) determina appunto al 1340 l'apparire a Milano di bizzarre mode d'ogni paese, e già registra fra le fogge nuove le scarpe " rostrate ".

[3] Johannes de Mussis, *Chronicon placentinum* (*Rer. It. SS.* XVI, 579 e segg.). Cfr.: E. Verga, *Le leggi suntuarie milanesi* (*Arch. St. Lomb.*, 1898, pag. 1 e segg.).

di seta o di oro sopra un arnese che doveva farne apparire enorme il volume.

Non meno vario e prezioso era il vestire maschile, e soprattutto nei giovani, ora amplissimo, ora così aderente che scopriva ogni parte del corpo; si portava grande la zazzera, rasa la cervice. Uomini e donne poi usavano dei calzari dalle punte smisuratamente lunghe.

Donde provenissero tali fogge è molto incerto. I frequenti scambi commerciali potevano favorire il loro migrare di regione in regione, sì che lo stesso Giovanni de Mussis attribuì a' mercanti l'aver portato in Piacenza dalle Fiandre, dalla Francia, dalla Spagna, arredi e utensili che prima vi erano ignoti [1]. Anche le frequenti relazioni fra le corti principesche, specialmente per mezzo dei matrimoni, potevano agevolare il propagarsi delle mode: nel Trecento, la corte viscontea ebbe dalla Francia Isabella, sposa di Gian Galeazzo; dalla Lombardia, Violante, figlia di Galeazzo Visconti, andò sposa in Inghilterra, e nel 1389 Valentina di Gian Galeazzo si recò in Francia, moglie a Luigi di Turenna, portando seco non soltanto un inestimabile tesoro di oggetti d'arte, ma un gran corredo di vesti e di ornamenti della persona, il cui inventario ci dà ancora la più smagliante visione del lusso ch'era nella corte dei Visconti [2].

Per così agevole diffondersi delle mode da una regione nell'altra, non è prudente, né possibile, valersi di osservazioni sulle fogge riprodotte dagli artisti, per far congetture intorno a influssi o a correnti di stile: il trovar in opere d'arte italiane le stesse fogge che si veggono, talvolta anche più frequenti, in opere oltramontane non potrebbe esser serio argomento per affermare che quelle opere dipendano da queste. Certe miniature francesi della fine del Trecento potrebbero servire a illustrare le descrizioni del De Mussis non meno bene delle miniature lombarde della medesima epoca; ed anche più tardi, a principio del Quattrocento, si ritroveranno in Italia, in Francia, in Germania, non senza varietà locali, che sarebbe ben difficile determinare, le stesse bizzarre mode.

Ora l'Arte, la quale sul finire del secolo XIV e negli inizi del XV si volgeva tutta a un più schietto realismo, prima di esplorare l'intimo

---

[1] J. de Mussis, loc. cit.

[2] Cfr.: *Annales mediol.* (*Rer. It. SS.*, XVI, 641 e segg.; 806 e segg.). L'inventario del corredo di Valentina Visconti è fra i più preziosi documenti della vita signorile nelle corti di Lombardia. Insieme coi gioielli, colle vesti ricamate di perle, cogli avori, la principessa portava seco anche dei libri: ufizioli preziosamente rilegati, un salterio, un S. Cipriano, un Mandeville e un libretto di versi tedeschi. Cfr.: J. Camus, *La venue en France de Valentine V.* (*Misc. di St. It.*, Ser. III, 5); G. Romano, *Valentina Visconti e il suo matrimonio* (*Arch. St. Lomb.*, 1898, 5 e segg.); P. Arnauldet, *Le mariage de Louis de France et de Valentine Visconti* (*Bull. et Mem. des Antiquaires de France*, 1906).

essere delle cose e le profondità del sentimento umano, si trattenne a ritrarre con compiacenza la superficie delle cose, e nell' uomo, prima di scrutarne l' animo, osservò allora in ogni particolare il curioso ed effimero involucro delle sue vesti, più che non avesse fatto in altro tempo.

Già in antichi affreschi lombardi, e nei dipinti di Giovanni da Milano, s'intravedeva la tendenza a dar grande importanza alla rappresentazione minuziosa e oggettiva delle fogge delle vesti, la quale mentre ora si diffonde nell'Arte d'ogni regione, continua a esplicarsi in modo particolare nella Pittura e nella Miniatura lombarda.

Come nel libro di preghiere di Bianca di Savoia così in quello della Nazionale di Parigi, le fogge del vestire sono ritratte con curiosa compiacenza. E ciò bene si accorda con l'inclinazione del miniatore a trattare le sacre storie quasi scene di genere, ricavate immediatamente dal vero, come si scorge in molti luoghi del ricchissimo ufiziolo e specialmente nella Natività di Maria (tav. XIV) che diede occasione all'artista di rappresentare con sincero sentimento una scena della vita familiare: digradano lievi le tinte e le ombre nell'interno delle stanze ove presso la puerpera, ignuda nel letto, è una donzella in eleganti vesti dai più accesi colori. Nelle miniature della Passione di Cristo, della Benedizione del fonte battesimale, della Vergine di Misericordia, della Messa, e soprattutto nella carta che rappresenta S. Orsola circondata dalle sue compagne (fig. 220) sono adunati i più vari modelli di vestire: tuniche attillate e con alto collare, poco oneste *cipriane*, mantelli di vaio secondo gli usi descritti da Giovanni de Mussis; delle perle sono intrecciate nei capelli, sono trapunte sulle vesti a formare ornati e imprese quali si trovano menzionate negli inventari del corredo di Valentina Visconti.

Anche un altro dei caratteri salienti dell'Arte fra il Trecento e il Quattrocento, un altro singolare aspetto del nuovo realismo, si manifesta, e precocemente rispetto ad artisti d'altre regioni, nell'opera del miniatore del codice parigino e di altri maestri lombardi che appartengono alla sua medesima sfera.

Prima di vincere ogni difficoltà del ritrarre l'uomo nei suoi atti più istantanei, e in tutti gli aspetti, come essa fece durante il Quattrocento, l'Arte, non libera ancora da molti convenzionalismi gotici, esercitò felicemente la sua nuova virtù di osservazione volgendosi a scrutare e a ritrarre gli animali, gli ingenui esseri che si offrono quieti e inconsapevoli allo studio dell'artista. Non già che l'Arte avesse trascurato per l'innanzi

Tav. XIV. — Parigi, Bibl. Naz. ms. lat. 757: Natività di Maria.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

di tentare di rappresentarli, ma nelle sue osservazioni si sovrapponevano allora gli schemi stilistici ch'essa seguiva [1], non si esplicava ancora l'oggettiva e scrupolosa visione del vero che doveva apparire più tardi e

Fig. 220. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

pervenire, nella prima metà del Quattrocento, alla cristallina limpidezza dei disegni del Pisanello.

---

[1] Intorno alle rappresentazioni di animali nell'Arte medioevale, e alla loro forma schematica, cfr. J. von Schlosser, *Zur Kenntniss der künstler. Ueberlieferung* (*Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. Kaiserh.*, 1903, 280 e segg. 322 e segg.).

Ma assai prima del Pisanello, altri maestri, nella Lombardia, mostrarono uno squisito sentimento di realisti nel ritrarre l'aspetto degli animali. Di ciò è documento precoce, nel codice parigino, la miniatura

Fig. 221. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

rappresentante una tentazione di S. Antonio (fig. 221). L'eremita, caduto al suolo, è circondato dalle belve: e se nella sua figura, e anche nella vieta forma del paesaggio, si trovano ancora molti tratti manierati, gli animali

che l'artista poté ritrarre dal vero, sono disegnati in modo assai esatto ed oggettivo [1].

Per tale sua qualità il miniatore del codice di Parigi ci prepara alle opere dell'artefice che dominerà su ogni altro nella Lombardia alla fine del Trecento; d'altra parte egli si può collegare allo stesso Giovanni da Milano, il quale negli affreschi di S. Croce aveva adoperato anche nel raffigurare gli animali il suo vigoroso e oggettivo modo di osservare.

Fig. 222. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

E conviene pure connettere l'arte di Giovanni di Benedetto e dell'anonimo miniatore del codice di Parigi con quella dei frescanti di Mocchirolo, di Lentate, di Albizzate, perché si accordano le miniature dei due codici cogli affreschi nel colorito delicato e privo di chiaroscuro, nel modo di ideare le narrazioni sacre quasi scene di genere, talvolta anche nel tipo delle figure e in qualche particolare delle composizioni. Così per la miniatura che, nel codice parigino, rappresenta il devoto inginoc-

[1] Le più realistiche sono le figure dei cani. Il leone si potrebbe ancora paragonare a quello, stilizzato, del taccuino di Villard de Honnecourt: v. J. von Schlosser, op. cit., 280. — Si veggano anche gli animali in una delle scene della creazione (fig. 222).

Fig. 223. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

chiato dinanzi alla Vergine (fig. 223) si potrebbe sospettare che l'artista abbia avuto presenti gli affreschi di Mocchirolo, poiché anch'egli dispone dei rossi cherubini intorno al trono della Madonna e una schiera di angioli librati sopra il devoto.

Quella miniatura è fra le più belle del codice di Parigi [1]. Sul fondo d'oro ornato di losanghe, nel trono di delicato colore cinerino sta seduta

Fig. 224. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757.

[1] Le proporzioni e gli intenti del nostro lavoro ci vietano di descrivere minutamente le miniature del codice, importantissime per varietà e novità di iconografia che dimostra quanto fosse geniale il miniatore. Si osservino fra le altre miniature quelle rappresentanti S. Niccolò da Bari (fig. 224), S. Michele che caccia il diavolo nella voragine infernale (cc. 350), il Battista che va cogliendo le locuste (cc. 376 v.).

la Vergine, vestita di rosato e di azzurro: il suo viso è colorito di carnicino tenue, senza ombre, come il corpo del Bambino, ch'è curiosamente circondato di un disco raggiante. Sul terreno fiorito sta inginocchiato il devoto, nelle sue splendide vesti: ha calze rosse attillate con punte lunghissime, corsaletto scarlatto a rami e a figure d'uccelli, cappuccio, cintura d'oro, collana, e molti anelli nelle dita. Sotto la minuta zazzera bionda, il viso dell'ignoto gentiluomo ha un vivo aspetto individuale nelle sue forme pingui, negli occhi bovini volti timidamente verso la Madonna e il Bambino che gli sorridono.

Anche per lo studio dell'aspetto individuale umano, e per vivezza di espressione l'opera del miniatore può compararsi con quella dei frescanti di Mocchirolo e di Lentate, mentre d'altra parte essa ci offre modo di collocare a lor luogo altri dipinti della fine del Trecento, fra i quali giova ora ricordare soltanto un affresco della chiesa di S. Lorenzo, a Milano. Quivi l'arcosolio della tomba della famiglia dei Robiani [1] è decorato di un affresco rappresentante la Madonna in trono fra due devoti inginocchiati che le sono raccomandati da S. Ambrogio e da S. Lorenzo (tav. XV). La parentela stilistica ch'è fra l'affresco e le miniature del codice di Parigi si manifesta nel piegare angoloso del manto della Madonna, nei lineamenti larghi ed esagerati dei ritratti dei devoti, nel colorito; ed è curioso riscontro il trovarsi anche nell'affresco la strana raggiera intorno al corpo del Bambino. Il frescante ha una maniera più vigorosa di quella del miniatore, specialmente nella figura di S. Ambrogio, ch'è modellata con chiaroscuro possente nelle forme contorte e aggrottate del viso, ma dà alle figure la stessa spontaneità di espressione, e con uguale agile spirito di osservazione ne ritrae il vario carattere.

Fra i molti artefici che si adunarono a Milano sulla fine del Trecento, nel primo periodo della costruzione del duomo, venuti da diverse parti di Lombardia e d'Italia, chiamati anche d'oltralpe, a volta a volta in auge e in discredito, fu de' principali Giovannino de' Grassi [2], il quale, per più

---

[1] Che la tomba sia dei Robiani è attestato da un'iscrizione del 1811. Il Malaguzzi (*Pitt. lomb.*, 92) notò nell'affresco delle affinità con la tavola di Cristoforo de' Moretti di proprietà di B. Gabba ma crediamo che il dipinto sia di tempo anteriore al pittore cremonese, e appunto della fine del Trecento

[2] Cfr. P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* (*L'Arte*, 1905, pag. 329 e segg.). Sarebbe ozioso il confutare l'opinione del Calvi (*Notizie de' principali architetti*, ecc., Milano, 1859,I, 85 e segg.) che Giovanni da Milano e Giovannino de' Grassi siano una sola persona (v. anche: Mongeri, *L'Arte del minio nel ducato di Milano*, nell'*Arch. st. Lomb.*, 1885, 531). Per tutte le notizie riportate intorno a Giovannino de' Grassi, cfr.: *Annali del Duomo*, op. cit. ad annum, e indici.

Tav. XV. — Milano, S. Lorenzo: affresco.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

di un decennio, diede alla grande intrapresa la sua multiforme attività di architetto, di scultore, di pittore, di miniatore e di disegnatore, mentre attendeva anche ai primi lavori per la Certosa di Pavia [1].

Il maestro, forse originario della regione comasca, è menzionato per la prima volta, nei documenti della Fabbrica del duomo, il 1389: si provvede allora a spese di oro e di azzurro occorrenti in certa immagine di S. Gallo abate, ch'egli doveva dipingere in una tela per l'altar maggiore. E da quell'anno in poi vengono affidati a Giovannino de' Grassi i più diversi lavori. Nel 1390 egli eseguisce disegni e dipinge varie cose: un'immagine di papa Bonifacio IX, due " maestà ", una figura di S. Gallo con le insegne del Comune e di Gian Galeazzo. Nel 1391 — dimorava allora Giovannino de' Grassi a porta comacina, parrocchia di S. Tommaso in Terramara — egli s'impegna a lavorare delle figure di marmo: probabilmente quel bassorilievo di Cristo e della Samaritana pel quale già nello stesso anno ricevette pagamenti, sebbene poi non lo collocasse in opera che nel 1396; e forse appunto per tale lavoro la Fabbrica gli concedeva l'aiuto di un garzone [2].

Assunto allora stabilmente nell'ufficio di ingegnere del duomo, l'anno stesso egli dipingeva, con due altri maestri, la figura di papa Bonifacio in uno stendardo da portarsi nelle processioni che andavano per la città raccogliendo elemosine in pro' della Fabbrica. Nel 1392 perdurava nel suo ufficio, e gli erano date delle grandi carte perché vi disegnasse dei " medros pro fenestris ". L'anno dopo lo si vede intento ad altro lavoro: indora il libro della figura, scolpita, d'un re, da collocare nel fianco meridionale del duomo [3]. Nel 1395 — e doveva essere già inoltrato negli anni, ché soffriva di gotta —, Giovannino de' Grassi ornò d'oro e di colori le porte delle due sagrestie, giovandosi dell'aiuto di suo fratello Porrino, anch'egli miniatore [4]; attese pure a dar disegni di trafori per finestre, e di capitelli. L'anno susseguente, disegnò la tavola per l'altar maggiore, ornò di colori una figura dell'Eterno nella sagrestia meridionale e il bassorilievo di Cristo con la Samaritana, diede dei modelli per capitelli, e anche dipinse nella sagrestia un mappamondo. Poi, per più che un anno, tacciono di lui i documenti della Fabbrica.

---

[1] Magenta, *Il Castello di Pavia*, op. cit., I, 381; L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1895.

[2] Il Nebbia (*La Scultura del Duomo di Milano*, Milano, 1908, pag. 9) riferisce il documento del 1391 a qualche altro lavoro.

[3] Cfr. U. Nebbia, op. cit., 13.

[4] Qualche traccia delle pitture decorative di Giovannino de' Grassi resta ancora nella scorniciatura del coronamento della porta verso la sagrestia aquilonare del duomo; ma sono segni ormai quasi impercettibili.

Il 5 luglio del 1398 venne a morte l'operoso maestro. La Fabbrica del duomo provvide alle esequie dell'artista che aveva tanto lavorato in suo servigio, e ordinò che a suo figlio Salomone de' Grassi, miniatore, fosse pagato il lavoro fatto in un libro del " Beroldo „ secondo il computo delle miniature lasciato dal defunto, " legalis homo et amicus dicte fabricae „; deliberò anche che un modello di legno che Giovannino de' Grassi aveva costrutto, fosse posto in luogo riparato, così da potersi conservare a pro' degli ingegneri del duomo; diede poi in consegna a Salomone de' Grassi i numerosi disegni paterni.

Sono scomparsi i disegni, il modello, le tele che Giovannino eseguì per il duomo; le pitture delle quali egli ornò le porte delle sagrestie sono scolorate: non si è conservato che il bassorilievo del Cristo con la Samaritana, al quale il maestro attese per lunghi anni, sinché nel 1396 esso fu collocato sul lavabo della sagrestia meridionale (fig. 225).

L'archivolto del lavabo è adorno di archetti pensili e di frastagliati fogliami gotici tra i quali emergono delle figure di angioletti ignudi che recano lettere a formare, e a ripetere, il motto: PAX. Ancora l'arco e la sua alta cuspide recano delle tracce scolorate di iscrizioni e di ornati, dei quali l'artista miniatore aveva rivestito i marmi.

La composizione del bassorilievo non manca di originalità. La figura della Samaritana è nascosta in parte dal primo piano, roccioso; e per ciò la scena acquista certa profondità prospettica che l'artefice, pittore piuttosto che scultore, doveva esser tratto a ricercare. Le impacciate movenze del Cristo, e la stentata fattura dei particolari, troppo accusano l'imperizia di Giovannino de' Grassi nel lavorare il marmo, ma pur traspare un vivace sentimento realistico nell'aspetto della Samaritana, robusta donna del popolo, vestita di umili panni, nel cui viso è espressa chiaramente l'anima semplice e bonaria.

In quello che il bassorilievo ha di più originale, nel suo allontanarsi da un effetto puramente plastico per cercare di esprimere un'impressione pittorica, esso corrisponde a tendenze che ormai erano penetrate nella Scultura [1], e non in Lombardia soltanto.

Già lo stesso Bonino da Campione, che pur modellava con tanto rude plasticità le sue figure, aveva ideato il mausoleo di Cansignorio della Scala, a Verona, con animo piuttosto di pittore che di scultore, componendo le

---

[1] Cfr.: A. G. MEYER, *Lombardische Denkmäler*, Stuttgart, 1893, pag. 126 e segg. Il Meyer intravide bene l'importanza di Giovannino de' Grassi nell'Arte lombarda della fine del Trecento.

molteplici guglie, i tabernacoli, le ombre e le luci continuamente varie entro le archeggiature. Giacomo da Campione, nelle sculture delle quali ornò la porta della sagrestia settentrionale del duomo di Milano, varcò

Fig. 225. — Milano, duomo. Giovannino de' Grassi: Cristo e la Samaritana.

anche più i limiti della Plastica. Le altissime cuspidi gotiche che coronano la sua opera tendono a effetti pittorici; la parte principale, il bassorilievo rappresentante l'Eterno fra il gran cerchio degli angioli, dei patriarchi e dei santi, non ha più l'unità di piano che sempre si era imposta ai maestri

campionesi: anzi le sue molte figure sono disposte in varia profondità come nel grande rilievo scolpito da Hans von Fernach, già nel 1393, per la porta della sagrestia dirimpetto, nel quale la tendenza a rappresentazioni prospettiche parve tanto eccessiva che a moderarla furono chiamati altri maestri, i quali modificarono il coronamento ideato dallo scultore tedesco. Si affermavano tanto anche nella Scultura in Lombardia le ultime forme dell'Arte gotica che intanto si esplicavano meravigliosamente nell'architettura dell'aerea mole del duomo.

Il bassorilievo di Giovannino de' Grassi dimostra quanto vivamente l'artista abbia preso parte alle più nuove ricerche della Plastica. Esso appare tuttavia di fattura così incerta che ci vieta di attribuire al maestro altre sculture, quali sono l'architrave della sagrestia meridionale del duomo, la lunetta della sagrestia aquilonare [1], e l'altare maggiore della chiesa di S. Eustorgio [2], nelle quali si trova una finezza che lo scultore del bassorilievo della Samaritana non possedette. Il maestro, poco esperto nel lavorare il marmo, diede tuttavia disegni e modelli ai tanti scultori e scalpellini del duomo; ed è probabile che siano stati ideati dalla sua fantasia molti degli ingegnosi trafori delle finestre, molti dei capitelli della navata maggiore ornati di basi e di baldacchini gotici (fig. 226). Ma delle grandi carte ch'egli disegnò a tal fine e che Salomone, suo figlio, ebbe in custodia dopo la sua morte, non abbiamo nessun avanzo: ci fu bensì conservato un suo prezioso taccuino nella biblioteca Civica di Bergamo (cod. Δ, VII, 14).

Il volumetto venne rilegato qual'è ora forse nel secolo XVII, ma già tutti i suoi fogli, membranacei, erano raccolti insieme quando nel 1542 il possessore li numerò appunto nell'ordine che hanno ancora, segnandoli col proprio monogramma e con la data [3].

In origine, probabilmente, essi non costituivano un solo taccuino, ché alcuni sono di formato minore degli altri; e perciò conviene procedere cautamente nella loro classificazione stilistica poiché potrebbero anche essere di diversissima provenienza.

Caposaldo nell'attribuzione dei disegni a Giovannino de' Grassi è un

---

[1] U. Nebbia, op. cit., 19 e 24; Venturi, *Storia*, VI, 41. Contrastano troppo quelle sculture, nitide nel taglio del marmo, col bassorilievo eseguito da Giovannino de' Grassi. Soltanto in un bassorilievo della Pietà, nel deambulatorio del duomo, troviamo qualche relazione con la maniera di Giovannino de' Grassi.

[2] A. G. Meyer, op. cit., loc. cit. Anche queste sculture, le quali sono affini allo stile di Giovannino de' Grassi, mostrano un magistero fermo di scultore, non l'incertezza del marmo intagliato da Giovannino stesso.

[3] Cfr. per la descrizione di tutto il contenuto del codice: P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* (*L'Arte*, 1905, pag. 338).

foglio (cc. 4 *verso*) che reca scritto, di mano della fine del secolo XIV: " Johininus de Grassis designavit „ (fig. 227). Vi sono disegnate più figure di animali, a penna, talune con tinteggiature scure e con luci bianche. Un leone, accovacciato a piè del foglio, potrebbe compararsi con quello della miniatura della Tentazione di S. Antonio nel libro di preghiere della biblioteca Nazionale di Parigi per i tratti calligrafici che ancora sono

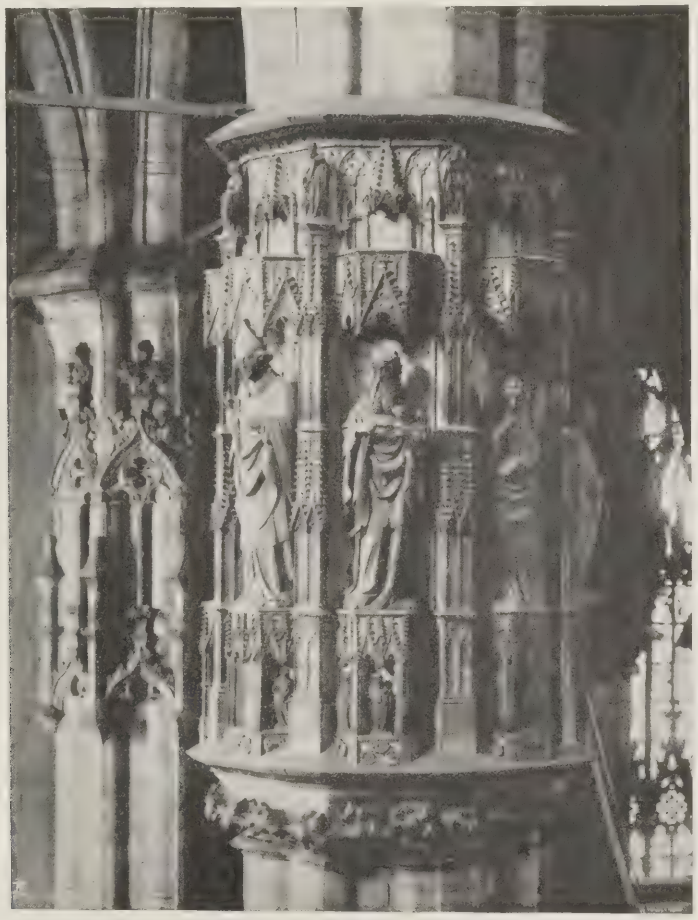


Fig. 226. — Milano, duomo: capitelli dei pilastri.

nel suo disegno; ma le altre figure dimostrano nel disegnatore tanto acume di osservazione, e tale sicurezza nel ritrarre oggettivamente ogni vario loro particolare, che a primo aspetto si sarebbe indotti a crederle tracciate da artista quattrocentesco: nell'aquila la movenza ardita della testa è colta con tale verità che il Pisanello non l'avrebbe disdegnata; l'aspetto del " becho salvaticho „ è riprodotto con l'accuratezza oggettiva di un naturalista.

Ma non minor valore conviene dare ai disegni contenuti nell'altra faccia (cc. 4 *recto*) della medesima carta segnata col nome di Giovannino de' Grassi, che per molte ragioni non dubitiamo di attribuire al mede-

Fig. 227. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII. 14.

simo disegnatore; dai quali non è possibile disgiungere quelli dell'opposta carta (cc. 3 *verso*), che si assomigliano non soltanto per lo stile ma si uniscono a' primi quasi in una stessa composizione: da un lato (cc. 3 *verso*) una donzella seduta a terra sta in atto di accordare l'arpa mentre una

Tav. XVI. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII. 14. Giovanni de' Grassi: disegni.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

compagna le si avvicina; dall'altro (cc. 4 *recto*) una fanciulla canta di su un libro: " domine labia mea.... ", mentre la sua compagna l'ascolta (tav. XVI).

Che codesti nobili disegni appartengano ad artista degli ultimi decenni del Trecento, appar certo per la foggia delle vesti e delle acconciature, simile a quella che ricorre nelle miniature del libro d'orazioni della biblioteca Nazionale di Parigi, e anche in molti altri monumenti di data sicura. Che essi siano opera di Giovannino de' Grassi, il cui nome è segnato nel *verso* di uno dei loro fogli, si può dimostrare non tanto per comparazione col bassorilievo del duomo di Milano, ove tuttavia si potrebbero trovare raffronti nelle forme delle pieghe de' panni, quanto per confronto con le miniature che avremo ragione di attribuire al maestro e al suo più diretto discendente artistico, al figlio suo Salomone.

Fig. 228. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII. 14.

Sul fondo della pergamena le figure sono toccate con delicatezza che si può dire squisita: ombre rosate e leggeri tratteggi bianchi sfiorano i visi, che sono sottilmente delineati d'inchiostro; i capelli hanno una tenue tinta giallina. Le vesti sono colorate con una grande soavità, ora bianche con lievi ombre azzurrine, ora di malva, ora di color perso con sottili tratteggi di biacca. Il colorire che ammirammo nella figura di S. Caterina affrescata nell'oratorio di Mocchirolo, che ritrovammo predominante, ma per opera di artisti inferiori, negli affreschi di Lentate e di Albizzate, poi nelle miniature di Giovanni di Benedetto e dell'ignoto maestro che ornò l'ufiziolo di Parigi, perviene alla più perfetta raffinatezza in questi disegni. Nei quali non v'è durezza di chiaroscuro, ma un continuo sfumare di tinte tenere e guazzose, una morbidezza grande di forme.

Molti altri disegni del taccuino di Bergamo mostrano la stessa maniera: che è quella di Giovannino de' Grassi. Nel medesimo modo sono disegnate (cc. 5 *verso*) cinque figure di giovini, vestiti nel costume della fine del Trecento, in atto di cantare, con un rotulo sul quale è scritto: " poëte „. In un altro foglio (cc. 29) una donzella seduta a terra, in atto di toccare le corde di un'arpa, è simile in tutto, nello stile, ai precedenti disegni, segnata con tinte diafane e con luci bianche quasi impercettibili [1].

Fig. 230. — Bergamo, Bibl. Civica cod. Δ. VII. 14.

Altrove (fig. 228) appare la strana figura dell'*homo salvaticus*, bizzarro essere, familiare anche alla fantasia del popolo milanese, ché, nel 1404, la Fabbrica del duomo ne faceva eseguire una statua da collocare fra gli altri fantastici " giganti „ dei quali allora si popolava l'esterno della cattedrale [2]. L'artista lo espresse con la clava, in atto di imporre silenzio, e lo tratteggiò con una finezza che bene pareggia quella degli altri disegni. Anche uno studio delle pieghe di un velo (fig. 229) per le sue tinteggiature delicate può attribuirsi a Giovannino de Grassi: e vi si può riconoscere l'impresa del fazzoletto annodato, o " capitergium cum gassa „, assunta già da Gian Galeazzo Visconti.

Più timido, e ristretto nelle forme, è un disegno (fig. 230) rappresentante un vascello sul quale sono certi barcaioli con un leopardo, ma in altri molti fogli si ritrova la maestria di Giovannino de' Grassi, specialmente in disegni di animali che, per rea-

[1] Giova ricordare ch'era nel corredo di Valentina Visconti " fermalium unum auri ad unam dominam sonantem unam arpam „, e che in altri gioielli erano colombe, pellicani, daini; né è da escludere che qualcuno dei disegni di Bergamo sia stato eseguito appunto per lavori di siffatto genere o per imprese da ricamar sulle vesti. — Mi sono anche domandato se il taccuino di Bergamo debba considerarsi come un libretto di modelli simile a quelli illustrati da J. von Schlosser (loc. cit., 314 e segg.) o come una raccolta di schizzi originali; e osservando il naturalismo e la spontaneità di gran parte dei suoi disegni mi sembra di poter affermare che questi siano d'invenzione originale quasi tutti, salvo alcuni che si possono credere copiati anche da decorazioni parietarie (cfr. cc. 8, 16, 20).

[2] *Annali del Duomo*, App. I, 268. Anche in un'iniziale (cc. XLVIII) del libro di preghiere della Nazionale di Parigi, testé illustrato, ricorre la strana figura, ch'ebbe gran fortuna nell'Arte oltramontana.

lismo, gareggiano con quelli del foglio segnato col nome del maestro, e per modo di tinteggiare sono pari ai più delicati disegni di figura.

Con acume, con precisione oggettiva, il disegnatore ritrasse i modelli più svariati: ora animali rari, quali i principi solevano mantenere nei

Fig. 230. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII, 14.

loro giardini — e in gran numero se ne trovavano, sul finire del Trecento, nel parco del castello visconteo di Pavia [1] —, ora animali comuni che nell'accurata osservazione dell'artista si svelano in nuova bellezza, talora anche ritratti non senza un certo umorismo. Presso al cavallo sta

[1] C. Magenta, *Il Castello di Pavia*, op. cit., I, 117 e segg.

il mulo caparbio; il cervo protende il suo muso ossuto e fine (fig. 231); l'asino ascende per un sentiero alpestre; per tutto sono levrieri, bracchi, caprioli e daini. In un foglio (fig. 232) presso ad un mastino incatenato è tratteggiato sottilmente uno struzzo con le gracili gambe rosee, con il corpo lievemente ombrato dalle piume brune; e accanto ha scritto, di mano antica: " uno struzo che padisse lo ferro ". In molti fogli, che per confronto con la carta segnata del nome di Giovannino si possono attribuire al maestro o a qualche suo fedelissimo seguace, è raccolta ogni varietà di uccelli, domestici e selvatici, coloriti con tutta verità; l'upupa, l'avvoltoio, il cardellino, il pappagallo (fig. 233) vi si specchiano di carta in carta nelle lor forme veraci e nei loro mutevoli colori [1].

Fig. 231. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. A. VII. 14.

Qualche foglio che il maestro aveva lasciato intatto, poté più tardi essere adoperato da altri disegnatori: tali le carte che contengono un alfabeto ispirato a stampe tedesche, della seconda metà del Quattrocento [2]. Ma nella maggior parte dei suoi fogli, fatta eccezione di alcune carte, il libretto di Bergamo fu disegnato da Giovannino de' Grassi. Ed è tale che altera di molto, come vedremo, il concetto tradizionale dello svolgersi dell'Arte nell'Italia superiore fra il Trecento e il Quattrocento, e pone in nuova luce l'importanza ch'ebbe allora la Lombardia.

---

[1] Dalle cc. 9 alle 15, nelle quali è la serie degli uccelli, il formato dei fogli è alquanto minore che nel resto del codice, così che può sospettarsi che quelle facessero, in origine, parte a sé.

[2] A cc. 26 e 27 certi foglietti ricuciti sopra quelle carte contengono un alfabeto miniato, con lettere bizzarramente composte di intrecci d'uomini e d'animali, che prosegue a cc. 29 v., 30, 30 v. L'alfabeto corrisponde intieramente in qualche iniziale alle incisioni del maestro E . S. (cfr. P. Toesca, *A proposito di Giovannino de' Grassi* ne *L'Arte*, 1906, pag. 56) e, dopo lungo studio, crediamo si debba attribuire ad artista della seconda metà del Quattrocento non a Giovannino de' Grassi, anche perché questi nell'ornare le iniziali spiegò tutt'altra, e originalissima, maniera. I disegni della Galleria degli Uffizi (2264 f — 2266 f), con iniziali composte in ugual modo, sono d'artista oltramontano.

Se il taccuino della biblioteca Civica di Bergamo fosse opera isolata, e non potesse riunirsi strettamente ad altri monumenti d'arte che spettano allo scorcio del secolo XIV, potrebbe alcuno dubitare degli argomenti

Fig. 232. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII. 14.

portati per attribuirlo a Giovannino de' Grassi, e crederlo di tempo assai più tardo così da non doversi mutare per nulla le linee, da tempo tracciate, dello sviluppo dell'Arte nell'Italia settentrionale. Ma abbiamo altre opere le quali rischiarano più intieramente la figura del maestro dimenti-

cato, e valgono a dimostrare che il taccuino di Bergamo appartenne davvero a Giovannino de' Grassi.

Si trova ora nella biblioteca del principe Trivulzio il codice contenente quel trattato di Beroldo intorno alle consuetudini della Chiesa mi-

Fig. 233. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII. 14.

lanese che, nel 1396, la Fabbrica del duomo aveva fatto trascrivere dal calligrafo Andriolo de' Medici di Novate, e pel quale, poco dopo la morte di Giovannino de' Grassi, essa aveva ordinato fossero pagati a Salomone, figlio del defunto, i conti delle miniature secondo le note che Giovannino stesso ne aveva lasciato.

A rileggere l'ordinazione della Fabbrica, sorge il dubbio che quelle miniature non fossero opera di Giovannino, bensì fossero state eseguite da Salomone de' Grassi sotto la direzione del padre, il quale, avendo forse avuto egli l'incarico del lavoro, ne aveva poi richiesto il prezzo [1]. Ed è prudenza il mantenere tal dubbio sinché non si offra un mezzo sicuro per distinguere la maniera di Giovannino da quella di Salomone, il quale è a credere si fosse formato alla scuola paterna.

Ché anche Salomone de' Grassi praticava l'arte, come il padre e come lo zio paterno, Porrino de' Grassi. Negli atti della Fabbrica del duomo il suo nome appare per la prima volta nella deliberazione per il pagamento delle miniature del codice di Beroldo. L'anno stesso della morte del padre, il 21 settembre 1398, Salomone era assunto al servizio della Fabbrica: nel 1399, dipingeva un gonfalone da mandare a Verona, coloriva una statua della Maddalena, ornava una bandiera da collocare in vetta al campanile. Frattanto egli lavorava anche per il duca, una settimana al mese; e mantenne tale impiego, occupato in ornare certo libro per la duchessa, anche nell'anno 1400, in cui pur eseguì un disegno per il mausoleo di Gian Galeazzo. Poi cessa ogni notizia di lui [2].

Il " Beroldo „ della biblioteca Trivulziana (cod. 2262), un grande manoscritto membranaceo, riproduce il testo dell' antico codice che la Fabbrica volle trascritto da Andriolo, e reca molte tracce dell'incuria del calligrafo, già lamentata in antico; conta 359 carte, divise appunto nei 36 quinterni di pergamena che furono pagati allo scriba; ha una rilegatura rinforzata di borchie, di spigoli e di fibbie, quale fu ordinata dalla Fabbrica; è ornato di innumerevoli iniziali rosse e azzurre che si può ben credere siano 4334 " parvae „ e 1550 " litterae psalmorum magnorum „, quante cioè furono computate da Giovannino de' Grassi; e infine, ha molte lettere miniate d'oro e di colori, le " litterae a pennello „, delle quali la deliberazione della Fabbrica non indica il numero preciso e il cui prezzo, " computata littera magna prima „, superò di gran lunga quello di tutte le altre. È un complesso di concordanze tale da rimuovere

[1] Trascrivo testualmente, perché importante nella sua ambiguità, la deliberazione presa dalla Fabbrica l'11 agosto 1398. Archivio del Duomo: *Libro delle Ordinazioni*, cc. 208 v.: " Item providerunt quod fiat reverendo magistro Salamoni, filius quondam magistri Johanni Inzignerii fabrice pro eius solutione et remuneratione aminiature, et ordinature litterarum libri qui apelatur beroldus fabrice exemplatum a beroldi ecclesie maioris mediolani secundum formam expensarum. Inde factarum et remundatoris de aminiature, datum ut scriptum per ipsum magistrum Johanninum ad offitium deputatorum ..... „ (segue la lista delle miniature) " attento quod magister Johannes predictus erat legalis homo et amicus dicte fabrice qui non dedisset in scriptis quaecumque ultra veritatem „.

[2] *Annali del Duomo*, passim.

ogni dubbio che il codice trivulziano non sia quello stesso ricordato nei documenti del duomo, scritto nel 1396, e miniato prima del 1398 [1].

Che più di un artista abbia atteso ad ornare il codice, appare chiaramente nelle iniziali miniate; le quali tuttavia hanno tanta omogeneità da dimostrare che il lavoro fu diretto da un solo maestro, il quale dovette informare col proprio stile i suoi collaboratori, e fornì loro i singolarissimi concetti degli ornati che fregiano il volume. Non è a dubitare ch'egli sia stato appunto Giovannino de' Grassi, che poi presentò alla Fabbrica il còmputo delle spese per il lavoro compiuto: ma soltanto in qualche rara iniziale si ritrova tale finezza di disegno e di colorito che uguagli quella del taccuino di Bergamo; più di frequente, al paragone coi disegni di Giovannino de' Grassi, le miniature hanno forme pesanti, luci troppo stridenti. È probabile, perciò, ch'esse siano opera non del maestro stesso ma di un discepolo che bene ritraesse della sua maniera, e, probabilmente, di Salomone de' Grassi. Altre miniature poi, molto scadenti, possono credersi di un terzo coevo collaboratore, del quale non si ha tuttavia nessuna notizia nei documenti della Fabbrica.

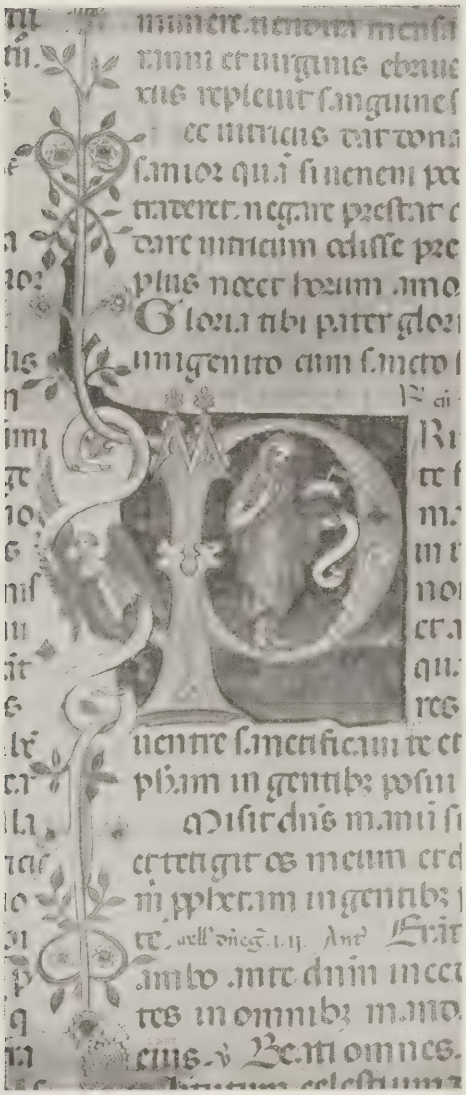


Fig. 234. — Milano, Bibl. Trivulziana: cod. 2262.

La maggior bellezza del codice è negli ornamenti. I quali furono ricavati — cosa del tutto inconsueta a' miniatori — dall'Architettura, sì che può dirsi che nel libro ornato per la Fabbrica del duomo si rispecchino le forme che allora fiorivano nella decorazione della mirabile cattedrale.

---

[1] Cfr.: M. Magistretti, *Beroldus sive Ecclesiae Ambros. Ordines*, Milano, 1894, pag. 231 e segg.; P. Toesca, *Di alcuni miniatori lombardi* (*L'Arte*, 1907, 190 e segg.).

E ciò serve di riprova dell'attribuzione delle miniature. Giovannino de' Grassi, che fu sovente occupato a tracciare disegni di capitelli e di trafori per le finestre del duomo, ricorse a quelle sue stesse fantasie per ornare le carte del prezioso volume; foggiò le iniziali quasi pilastri o pinnacoli go-

Fig. 235 e 236. — Milano, Bibl. Trivulziana: cod. 2262.

tici (fig. 234); svolse, sui margini, degli steli marmorei con foglie rampanti e trafori, simili a quelli di cui forniva modello agli scultori della cattedrale. Ora, sul fondo d'oro brunito, nel campo dell'iniziale, composta con ornati architettonici (fig. 235), sta seduto un giovane vescovo: il partito sobrio delle sue vesti può confrontarsi con quello della arpeggiatrice disegnata nel taccuino di Bergamo; e le tinte delicate, con ombreggiature a gocciole

di colore, corrispondono tanto al colorito di quei disegni da essere certo segno che la miniatura è opera dello stesso Giovannino de' Grassi. Ora (fig. 236), entro le lettere, sono figurati degli animali che per finezza di tratti rassomigliano a quelli del taccuino di Bergamo. Ora (fig. 237), in un certo angelo aliante sul margine del foglio, verso un'iniziale, che è simile per forma a un piliere gotico — e due figurette di profeti vi sono colorite con audace rapidità, con sentimento grandioso —, riappare il lumeggiare delicato, a tratteggi di biacca, che Giovannino de'

Fig. 237. — Milano, Bibl. Trivulziana: cod. 2262.

Grassi adoperò nei suoi disegni. Tuttavia le forme dell'angiolo sono meno eleganti di quelle delle figure del taccuino di Bergamo, sì che si potrebbero attribuire non al maestro stesso ma a Salomone de' Grassi, come le altre consimili miniature. Fra le quali conviene collocare anche un'altra iniziale bellamente composta di ornati architettonici (fig. 238): si eleva pel margine del foglio un tabernacoletto gotico, entro il quale è un angiolo vestito di color di malva e di azzurro, e stranamente incurva in alto la cuspide del suo baldacchino, appunto come nelle finestre del duomo di Milano s'incurvano le cuspidi dei baldacchini delle statue. E

Tav. XVII. — Milano, Bibl. Trivulziana: cod. 2262.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

nella grande pagina iniziale, smagliante di fregi, di rami che buttano fiordalisi, foglie e boccioli d'oro, colorita probabilmente da Salomone de' Grassi, una elegantissima guglia gotica sorge dal suolo con leggieri archi rampanti, tutta trafori e pinnacoli, simile forse al coronamento che Giovannino de' Grassi aveva ideato per la mole del duomo (tav. XVII).

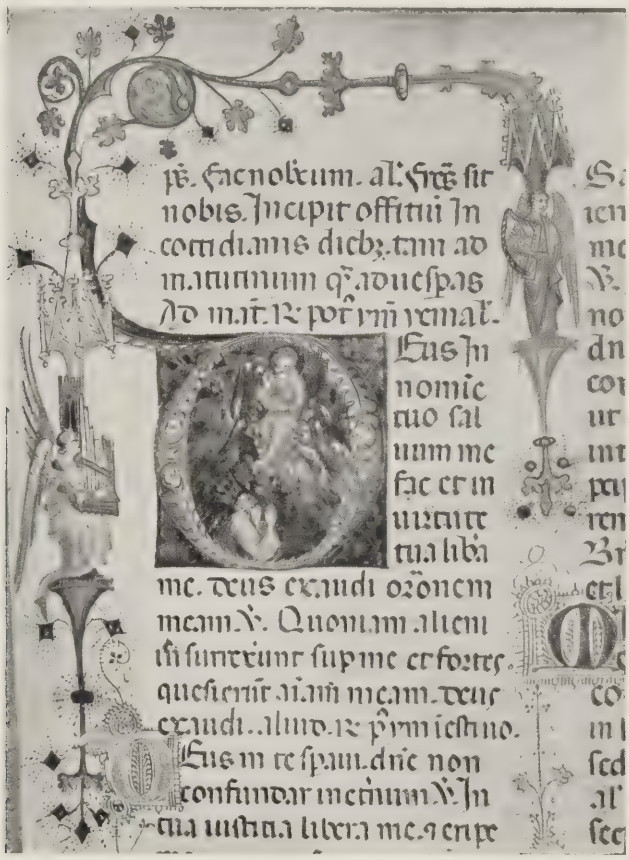


Fig. 238. — Milano, Bibl. Trivulziana: cod. 2262.

Il codice trivulziano, che per sé medesimo è dei più importanti monumenti della Miniatura italiana sul volgere del Trecento, ha anche maggior valore perché le somiglianze che abbiamo notate fra le sue miniature e il taccuino di Bergamo, valgono a comprovar meglio l'attribuzione di questo a Giovannino de' Grassi, e perché ci dà modo di assegnare al maestro e ai suoi collaboratori anche altri preziosi libri miniati.

Gian Galeazzo, il cui genio politico estese il dominio visconteo a confini non mai più raggiunti, affermò la propria grandezza anche imprendendo la costruzione della Certosa di Pavia, quasi a gareggiare con

la grande anima popolare di Milano che innalzava allora il duomo. Egli lasciò un intimo documento del suo amore per l'Arte anche nel libro di preghiere che gli serviva nelle sue devozioni.

Un ufiziolo [1] posseduto dal duca U. Visconti di Modrone non può dubitarsi che non sia stato miniato appunto per Gian Galeazzo perché fra le molte altre imprese viscontee vi si vedono le figure delle Virtù — allusione al titolo avuto da Gian Galeazzo pel suo matrimonio con Isabella di Francia — e in tre fogli si ripete il ritratto del principe stesso. Lo stile conferma pienamente che il manoscritto appartiene allo scorcio del Trecento. Anzi nell'assegnare al codice una data, si può giungere ad una maggiore approssimazione osservando come Gian Galeazzo vi sia rappresentato con lineamenti più giovanili che in altri ritratti appartenenti agli ultimi tempi di sua vita, notando anche come fra le molte imprese viscontee delle quali il codice è fregiato non vi siano quelle che Gian Galeazzo sembra aver assunte soltanto quando ebbe il titolo di duca, e come lo stemma del biscione non sia ancora inquartato con l'aquila imperiale. Si può perciò concludere che l'ufiziolo fu miniato in epoca anteriore al 1395, anno della incoronazione ducale.

Fig. 239. — Milano, Bibl. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

[1] Il codice si può dire ignorato: un cenno brevissimo ne fece il Mongeri (*L'Arte del Minio*, loc. cit., p. 350) giudicandone le miniature " di stile giottesco „. È un ms. membr. (0,24 × 0,17) di cc. 124, completo, contenente un salterio e varie preghiere. Per la loro particolare importanza, crediamo conveniente di enumerarne le miniature. Cc. 1: Sposalizio di S. Anna. — Cc. I v.: Elemosina di Anna e Gioacchino. — Cc. 2: Gioacchino cacciato dal tempio. — Cc. 2 v.: Gioacchino fra i pastori. Nei margini l'impresa del leopardo. — Cc. 3: iniziale entro il raggiante visconteo. — Cc. 18: iniziale. — Cc. 22 v.: Incontro alla porta aurea. — Cc. 35 v.: Gioacchino e S. Anna. — Cc. 36: iniziale. — Cc. 45: Natività di Maria. — Cc. 45: iniziale. — Cc. 56 v.: Presentazione di Maria. — Cc. 57: iniziale. — Cc. 72: Assunta. — Cc 72 v.: iniziale. — Cc. 86: Sposalizio di Maria. — Cc. 86 v.: iniziale. — Cc. 98 v.: Annunciazione. — Cc. 99: iniziale. Nel margine, ritratto di Gian Galeazzo. — Cc. 102: iniziale. Nei margini, due Virtù. — Cc. 109: iniziale. Nel margine, ritratto di Gian Galeazzo. — Cc. 111 v.: iniziale. — Cc. 114 v.: iniziale. — Cc. 122: iniziale. Nel margine, ritratto di Gian Galeazzo. — Cc. 126, 130, 138, 140 v.: iniziali.

Fig. 210. — Milano, Bibl. del Duca U. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

S'inizia il codice con quattro miniature a tutta pagina, che rappresentano storie di Anna e di Gioacchino; indi, nel testo, che è di salmi e di preghiere, sono intercalate molte altre miniature, le quali occupano

Fig. 241. — Milano, Bibl. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

anch'esse per intiero le pagine, delle storie di Maria. E ogni carta risplende di ornati composti con inesauribile varietà.

Nelle iniziali sono frequenti gli ornamenti architettonici; e rassomigliano del tutto a quelli del codice trivulziano. Una di esse (fig. 239), che potrebbe essere comparata con altre del codice trivulziano, è in

monocroma azzurro: ha forma di piliere, con nicchie entro cui stanno le Virtù, curiosamente congiunto a un padiglione nel quale si veggono un giovane e una donzella seduti al gioco degli scacchi; nel campo della

Fig. 242. — Milano, Bibl. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

lettera, sull'oro brunito, dinanzi a un drappo prezioso, David siede tra i suoi musici, vestiti con le variate fogge della fine del Trecento; presso al suo trono sono accovacciati due cani. Le figure delle Virtù e dei musici hanno riscontro nei disegni del taccuino di Bergamo: ma anche più convincente è il confronto delle figure dei cani con gli animali

tracciati in quel taccuino, per concludere che l'iniziale è opera di Giovannino de' Grassi. Un'altra iniziale (fig. 240), dipinta a monocromato, è animata dalle più leggiadre figure di donzelle che giocano a palla, non dissimili nell'aspetto, nel disegno e nel tenue colorito da quelle disegnate nel taccuino di Bergamo. E quasi in ogni carta ricorrono somiglianze tra le miniature del codice trivulziano e dell' ufiziolo visconteo sia nella struttura delle iniziali, sia nel disegno e nel colorito.

Di carta in carta sembra moltiplicarsi l'inventiva dell'artista a comporre sui margini degli ornati variati, delle filigrane leggiere, dei trafori variopinti, dei motti; e trova delle forme originali: in certo foglio sul margine tra le filigrane dorate si agitano dei fantastici uccelli (fig. 241); altrove (fig. 242) tutto il margine della pergamena, quasi eburnea, è costellato di fiorellini d'oro: splende in alto, entro una raggiera, il motto di Gian Galeazzo: " a droyt „, e nel margine inferiore, entro la nube raggiante, che fu tra le imprese viscontee, appare il busto del principe stesso, ritratto con grande finezza di osservazione, colorito di tinte tenuissime. All'intorno sono alcuni bracchi che fiutano la preda, una mandra di cervi al pascolo. Sia nel disegno degli animali, sia nella sottile fattura del ritratto si può riconoscere in codesto foglio l'arte di Giovannino de' Grassi, mentre i ritratti di Gian Galeazzo eseguiti meno abilmente nei margini di altre due carte (cc. 99 e 122) potrebbero attribuirsi a Salomone.

Anche vi è ragione di attribuire a Giovannino de' Grassi, piuttosto che a Salomone o ad altri minori discepoli, alcune delle maggiori miniature del codice. Fra le quali tutte ha particolare pregio quella che rappresenta Gioacchino ed Anna intenti a far elemosina presso la propria dimora (tav. XVIII).

Il campo della miniatura è messo, convenzionalmente, a losanghe d'oro e d'azzurro; ma nell'edificio che s'innalza nello sfondo, si vede una deliberata ricerca della prospettiva, un gran studio di riprodurre i particolari della costruzione — inferriate, porte, loggiati —, le cui forme gotiche sono di schietto carattere italiano. Alle figure dei due santi, disegnate con nobiltà idealistica, contrastano quelle dei poveri, laceri, deformi, cariati dai mali e dagli anni. La fattura è di squisita accuratezza: i colori sono trattati quasi a punta di pennello, con sfumature insensibili, con lievi lumeggiature a tratteggi di biacca quali appunto ritrovammo nei disegni di Giovannino de' Grassi, e in alcune miniature del codice trivulziano.

Tav. XVIII. — Milano, Bibl. del Duca U. Visconti di Modrone: uffiziolo di G. Galeazzo Visconti.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Più chiari confronti col taccuino di Bergamo offre la miniatura della Natività di Maria (tav. XVIII). Nei margini del foglio, decorato delle imprese e degli stemmi viscontei, sono figure di cervi accosciati e di sparvieri che si direbbero ricavate da alcuni dei disegni del taccuino. La scena è rappresentata con naturalismo ammirevole; il quale, non per la composizione, che ormai tradizionalmente era trattata quasi un sog-

Fig. 243. — Milano, Bibl. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

getto di genere, ma per le fresche osservazioni di cui l'artista si è valso, sorpassa di molto quello di Giovanni di Benedetto e dell'anonimo artista dell'ufiziolo di Parigi nelle lor miniature di ugual soggetto. Con quanto umorismo non è ritratta la briosa e decrepita vecchia ch'entra nella stanza portando alte le vivande! E su ogni particolare degli arredi e delle vesti, il miniatore esercita il suo acume di osservatore, la sua abilità di coloritore. Ora, si osservi come la figura della fanciulla che mesce acqua, sia simile nelle sue proporzioni, nel viso, nelle pieghe

rigide che i panni formano sulle maniche, alla figura della cantatrice delineata in un disegno del taccuino di Giovannino de' Grassi; e si avrà sicura prova dell'attribuzione che proponiamo.

Altre miniature hanno minor finezza, pur sempre rispondendo per stile e per innumerevoli particolari a quelle di molti fogli del codice trivulziano; e si potrebbero perciò attribuire a Salomone de' Grassi. Tali

Fig. 244. — Milano, Bibl. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

sono quelle dell'Incontro alla porta aurea (fig. 243), della briosa Annunziazione (fig. 244) e dell'Assunzione (fig. 245). Ma giova ancora ricordare che di Salomone de' Grassi non abbiamo nessun'opera sicura che possa servir di confronto, sì che l'attribuzione a lui di queste e di altre miniature non può dirsi certa, mentre può affermarsi essere assai verisimile perché appare ragionevole ch'egli abbia seguìto lo stile del padre suo assai da vicino, se pure non tanto da uguagliarlo. E anche si potrebbe con-

getturare che Salomone de' Grassi lavorasse appunto a questo ufiziolo, lasciato forse incompiuto da Giovannino, quando nel 1399, e nel 1400, fu occupato lungamente a ornare dei libri per G. Galeazzo e per la sua consorte.

Fig. 245. — Milano, Bibl. Visconti di Modrone: ufiziolo di G. Galeazzo.

Ai due preziosi codici miniati da Giovannino de' Grassi e dai suoi collaboratori possiamo riunire, con altri libri di minor valore, anche, una parte dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti, ora nella biblioteca della villa Landau-Finaly presso Firenze.

Nel raro libro di preghiere è da distinguere l'opera di artisti e di epoche assai diversi: le miniature più recenti appartengono, come vedremo, all'età di Filippo Maria Visconti, le più antiche a quella di Gian Galeazzo [1]. Il testo stesso comprova la nostra opinione, fondata sull'esame stilistico, perché fra le altre preghiere esso contiene (cc. 9 v.) la seguente orazione: " omnipotens sempiterne deus miserere famulo nostro domino Galeaz Comiti virtutum et dirige eum secundum tuam clementiam in viam vite eterne ..... "; preziose parole le quali dichiarano non soltanto che il codice fu eseguito per Gian Galeazzo, ma anche giovano a stabilire ch'esso è anteriore all'anno 1395, nel quale il Conte di Virtù ebbe il titolo ducale.

È fuor di dubbio che le sue miniature più antiche furono eseguite anch'esse da Giovannino e da Salomone de' Grassi [2]: quando poi Filippo Maria Visconti, il cui monogramma è inscritto in uno dei fogli, fece ultimare il lavoro che i miniatori di Gian Galeazzo avevano condotto soltanto in piccola parte, un artista più recente non soltanto dipinse di suo molte miniature, ma in qualche carta innestò strettamente l'opera propria con quella dei suoi predecessori compiendo delle parti di ornati e di figure che quelli avevano appena incominciato a colorire, o avevano soltanto tracciate.

Nella parte più antica gli ornamenti del codice rassomigliano del tutto a quelli del Beroldo trivulziano e del libro di preghiere di Gian Galeazzo. Le iniziali, ornate talvolta di figure in monocromato, hanno le singolari forme architettoniche proprie a quei manoscritti; i margini dei fogli sono qua e là sparsi di stelle d'oro, di racemi e di fogliami rossi sopra fondo dorato quali appunto si trovano nel codice di Gian Galeazzo: e per tutto sono profuse figure svariate di animali, ritratte con intiera verità (fig. 246).

In una delle iniziali (fig. 247) è figurato, con fantastico concetto,

---

[1] Anche questo codice è ancora del tutto ignorato, ma fu inscritto nell'*Elenco degli oggetti di sommo pregio* (Roma, 1904). È un ms. membr. (0,25 × 0,17) di cc. 175 non numerate. Sembra mutilato del principio poiché a cc. 3 è scritto: " explicit liber psalterii, Deo gratias. Amen "; ma salterio non v'è. Contiene, dopo diverse preghiere, un uffizio della Madonna, l'uffizio dei morti, le litanie, gli uffizi dello Spirito Santo, della passione, e altri. Termina, a cc. 175: " explicit offitium sanctae crucis minoris. Deo gratias. Amen ". A cc. 108 è segnato: " frater Amadeus scripsit ". L'illustrazione è straordinariamente ricca di ornati, di iniziali, di grandi miniature con fatti del nuovo e del vecchio Testamento. Considerando che l'ufiziolo è probabilmente frammentario, e che il suo formato corrisponde a quello del codice di Gian Galeazzo abbiamo sospetto ch'esso facesse parte di questo.

[2] Enumeriamo qui soltanto le carte miniate da Giovannino e da Salomone de' Grassi: cc. 1, 4 v., 5 v., 8, 9, 10, 10 v., 11 (fuorché nel margine, miniato dall'artista più recente), 11 v., 12 v., 14-16 v., 17, 18 (il margine soltanto), 19-32 v., 34-36 v., 38-40 v., 41 v.-45 v., 47 v.-49 v., 51, 52 v, 54-55 v. Indi succede sino al termine del codice il miniatore di Filippo Maria Visconti.

l'Eterno che separa la terra dall'acque: rapida è la fattura, con tinte alquanto acri, simile per intiero a quella delle miniature che nei due precedenti codici si possono attribuire a Salomone de' Grassi. In altro foglio, come in una carta dell'ufiziolo di Gian Galeazzo, sui margini laterali stanno, presso due alberi, due Virtù: e nel mezzo, sul fondo

Fig. 246. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di F. M. Visconti.

d'oro, sotto i rami d'una quercia S. Ambrogio e S. Agostino sono dipinti con tale delicatezza di colori da pareggiare i più fini disegni del taccuino di Bergamo. Nella grande miniatura della Natività di Cristo si rivedono tutti i caratteri delle migliori pagine del libro d'orazioni di Gian Galeazzo. La scena è concepita con tratti d'un realismo singolare: mentre la Vergine è in atto di affidare il Bambino ad una ancella, Giuseppe sta

intento a scaldare un panno alle fiamme di un focherello; sul terreno sfuma una tinta giallina, e colori teneri sono nelle vesti e sulle figure, simili a quelle dei codici milanesi.

Fig. 247. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di F. M. Visconti.

S'intrecciano così anche nella parte più antica dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti miniature di diverso pregio, sebbene tutte consone in uno stesso stile; e si possono attribuire, a norma della varia loro perfezione, ora a Giovannino ora a Salomone de' Grassi.

Affini alle men belle dei suddetti codici sono le miniature di una bibbia del Museo civico di Milano, nella quale ricorre lo stemma visconteo inquartato coi gigli; e si possono credere eseguite da Salomone de' Grassi [1].

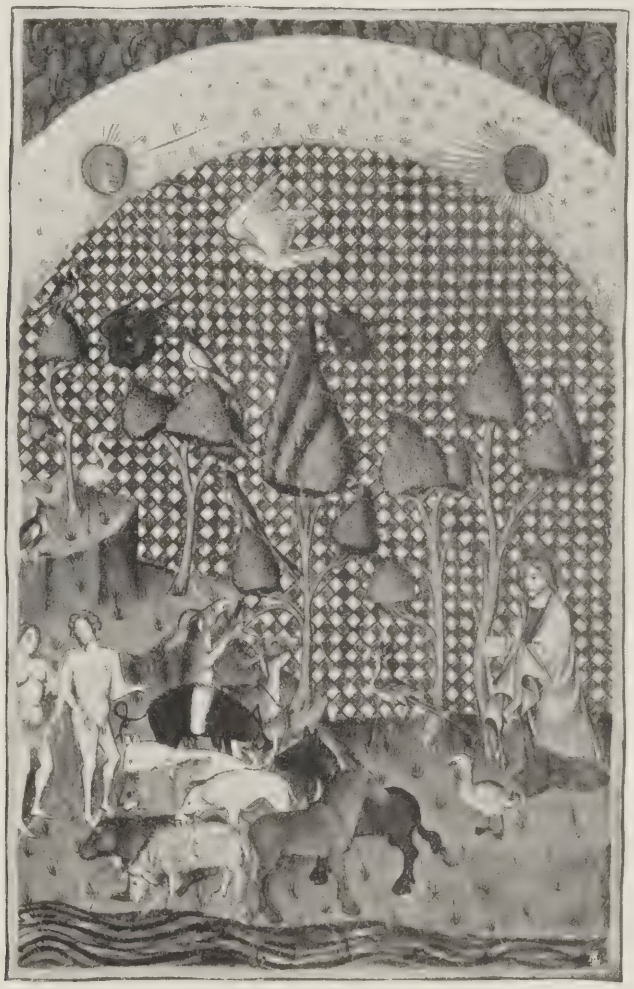


Fig. 248. — Parigi, Bibl. Naz.: cod. lat. 364.

[1] È affine ai suddetti miniatori l'artista che ornò un codice della Biblioteca Braidense (cod. A D. XIII. 20; Petrarcae *De remediis utr. fortunae*) figurandovi il Petrarca in cattedra fra una schiera di personaggi che rappresentano i diversi stati di fortuna (fig. 209). — Altri mss. che appartengono a questo periodo della miniatura lombarda, e si possono per vario modo ricongiungere a quelli già ricordati, sono i seguenti. — 1. Milano, Bibl. Trivulziana; cod. 509: Leggenda dei SS. Aimone e Warmondo. Miniature dello scorcio del Trecento, affini allo stile di Giovannino de' Grassi e a quello dei mss. dei quali terremo parola. — 2. Ibid., ibid.; cornice: iniziale L ed I, affini alla maniera suddetta. — 3. Ibid., Archivio della bas. ambrosiana: " Horae canonicae ". — 4. Ibid., Bibl. Braidense: ms. A E. XIV. 25-27. — 5. Parigi, Bibl. Naz.: cod. lat. 11727: Opere di Baldo. Ms. con stemmi viscontei; miniatura e ornati nella maniera di Pietro da Pavia. — 6. Ibid., ibid.; cod. lat. 364: Nicholai de Lyra Postillae in Genesim. Ms. eseguito per Gian Galeazzo, proveniente dalla biblioteca del castello di Pavia, con stemma visconteo inquartato coi gigli di Francia

Prima di inoltrarci in ricerche che mostreranno l'importanza grandissima, fin qui non riconosciuta, della Miniatura nella Lombardia sulla fine del Trecento, conviene riordinare e completare i risultati già ottenuti.

Le opere di Giovannino de' Grassi hanno evidenti rapporti di stile con quelle di Giovanni di Benedetto e dell'anonimo miniatore del libro di preghiere della biblioteca Nazionale di Parigi, sia negli intenti realistici, sia in particolarità delle forme e del colorito.

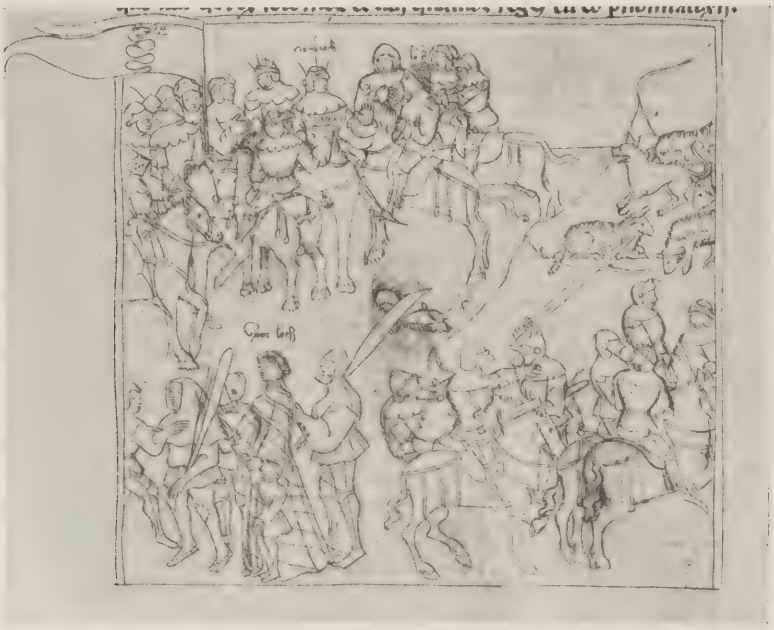


Fig. 249. — Parigi, Bibl. Naz.: cod. lat. 364.

Ma sebbene Giovanni di Benedetto e il suo compagno siano stati contemporanei di Giovannino de' Grassi, non sono da considerare quali suoi seguaci. Essi difatti non imitano ciò ch'è più singolare nella sua opera di miniatore, i curiosi ornamenti architettonici; e se Giovanni di Benedetto, per essere più arretrato di stile ch'egli non sia, si potrebbe dire suo precursore, il miniatore dell'ufiziolo di Parigi ci apparirà, in

---

e accompagnato dalla sigla: G-Z. Le miniature, rappresentanti le giornate della Creazione hanno qualche rapporto con lo stile di Giovannino e Salomone de' Grassi (fig. 248). Una parte delle illustrazioni fu soltanto tratteggiata a penna dal medesimo maestro, che in quei disegni (fig. 249) dimostra un brio e una rapidità di fattura maggiori che nelle vignette colorate.

altre sue opere che fra breve ritroveremo, come suo degno compagno.

Giovannino de' Grassi, il maestro del quale gli atti della Fabbrica del duomo attestano l'importanza, recò a maggior perfezione i caratteri ch'erano già nelle opere di quei miniatori e, possiam dire, anche in quelle dei pittori lombardi della fine del Trecento, ampliando le concezioni realistiche che predominavano fra gli artisti della Lombardia, affinando ancora la maniera di colorire e di disegnare ch'era lor propria. Egli coronò così con l'opera sua un lungo svolgersi dello stile, mentre anche preparò con essa un nuovo cammino all'Arte, poiché i suoi disegni in qualche aspetto precorrono di molti decenni le forme del Quattrocento.

Presso il valente maestro, e il suo diretto seguace Salomone de' Grassi, altri miniatori, di alcuni dei quali ci è noto il nome, operavano in Lombardia con maniera, sotto qualche aspetto, affine.

L'anno 1389, frate Pietro da Pavia, giovandosi anche dell'aiuto di anonimi collaboratori, ornò le iniziali di una " Naturalis Historia „ di Plinio, ora conservata nella biblioteca Ambrosiana (cod. E. 24 inf.) [1]. Fra gli ornati del codice, si trovano figure di animali dipinte con tale oggettiva esattezza che rammentano i disegni di Giovannino de' Grassi: uccelli variopinti, insetti, fragili libellule che si posano sui margini (fig. 250). Altre volte, nelle iniziali, gli artisti traggono argomento dal testo per comporre delle scene di genere: ed ecco il pescatore, il vinaio

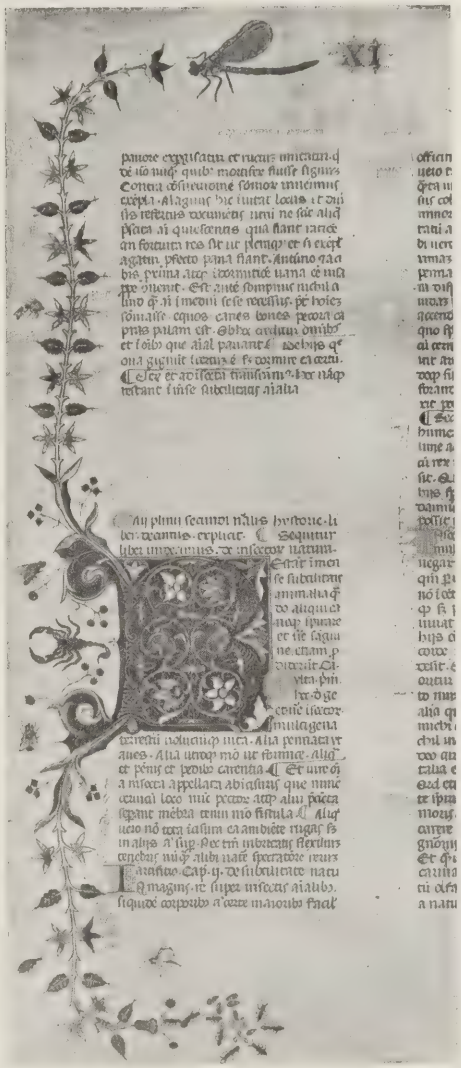


Fig. 250. — Milano, Bibl. Ambr.: cod. E. 24 inf.

[1] P. Toesca, *Miniatori lombardi*, loc. cit., 185 e segg. Anche questo cod. fu giudicato dal Mongeri (*L'Arte del minio*, loc. cit., 530) " di maniera giottesca „.

intento a spillare la botte (fig. 251), il villico che si affatica nel campo, una fanciulla che intesse ghirlande di rose, e infine lo stesso Pietro da Pavia intento alla sua opera di miniatore (fig. 252).

Fig. 251. — Milano, Bibl. Ambrosiana: cod. E. 24 inf.

Poco dopo il 1395 dovette essere compiuto anche nelle sue miniature un messale già scritto nel 1394, che fu donato da Gian Galeazzo alla chiesa di S. Ambrogio ove egli era stato " inthronizatus „ e coronato duca [1].

---

[41] Mongeri, *L'Arte del Minio*, loc. cit., 530; L. Beltrami, *L'Arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1897, pag. 28.

Il miniatore, Anovelo da Imbonate, segnò il proprio nome sotto una *maiestas Domini* che nel suo stile corrisponde a tutte le altre miniature del manoscritto. Artista poco più che mediocre al paragone di Giovannino e di Salomone de' Grassi (coi quali tuttavia ha qualità comuni nell'uso di tinte sfumate, nel disegnare angoloso dei panni, nello studio delle fogge signorili), egli si compiace di contrasti stridenti di colore, e sovente dà proporzioni errate ed aspetto puerile alle figure, così che anche la miniatura rappresentante l' incoronazione di Gian Galeazzo, pur notabile per esat-

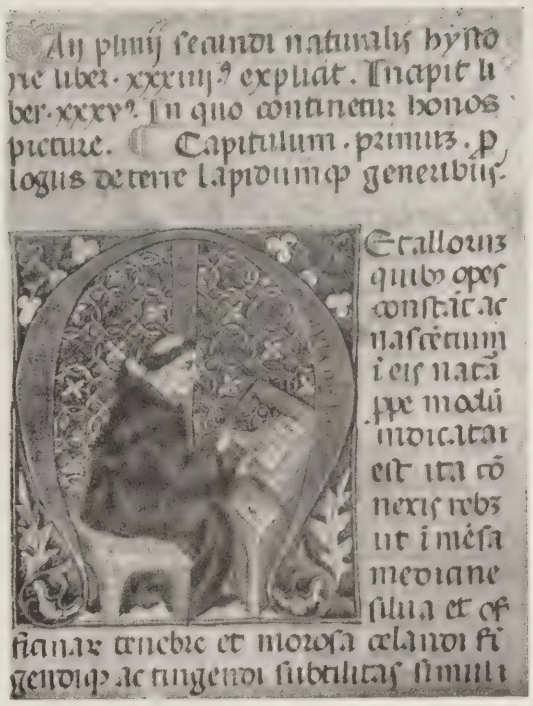


Fig. 252. — Milano, Bibl. Ambrosiana: cod. E. 24 inf. Il miniatore Pietro da Pavia.

Fig. 253. — Milano, S. Ambrogio: messale (Anovelo da Imbonate).

tezza di molti particolari, è di scarso valore estetico (fig. 253, 254 e 255). Non diversa appare l'opera di Anovelo in un altro messale, della bi-

Fig. 254. – Milano, S. Ambrogio: messale. Anovelo da Imbonate: l'incoronazione di G. Galeazzo Visconti.

blioteca Capitolare di Milano, che l'artista ornò, nel 1402, al prezzo di lire 89 e soldi 3, con la consueta vivacità di colori [1]. Nella miniatura

[1] P. Toesca, *Miniatori lomb.*, loc. cit., 195. Si conoscevano le spese occorse per il messale, ma si credette che questo fosse perduto: cfr. G. Ottino, *Del costo di un messale nel 1402*, Firenze, 1884.

della Crocifissione (fig. 256), la quale corrisponde appieno a quella del messale della basilica ambrosiana, vi è un'espressione violenta ma inefficace nel corpo tormentato del Cristo, la cui struttura ossea è esageratamente palese, come in certa tavoletta della Crocifissione conservata nella chiesa di S. Giorgio in Palazzo, a Milano [1], che riteniamo doversi

Fig. 255. — Milano, S. Ambrogio: messale (Anovelo da Imbonate).

attribuire ad Anovelo stesso (fig. 257). Singolare, nel codice della biblioteca del Capitolo di Milano, è il ritratto (fig. 258) del vecchio " canevarius ", o dispensiere, della chiesa di S. Tecla, per la quale il messale fu eseguito. La finezza del colore, l'intensa espressione di tristezza senile impressa

[1] La piccola tavola, a fondo d'oro, sembra aver servito di cuspide a un dipinto di dimensioni maggiori. Per la nostra attribuzione si osservino specialmente la struttura anatomica del Cristo, e i lineamenti contorti dei visi.

nel viso del vecchio che, quasi seguendo un proprio pensiero, interrompe la lettura, ci richiama alla mente i ritratti di Francesco Petrarca e di Gian Galeazzo Visconti, disegnati a punta d'argento, così tenuemente che s'intravedono a fatica, sopra una tavoletta della Pinacoteca Ambrosiana [1]. I quali ci sembrano doversi attribuire non all'Arte toscana ma ad un miniatore lombardo prossimo a quelli dei quali ora ricerchiamo le opere.

Fig. 256. — Milano, Bibl. Capitolare: messale (Anovelo da Imbonate).

Tra queste è pur da collocare la miniatura della Crocifissione contenuta in un messale, proprio della chiesa milanese, della biblioteca Ambrosiana (cod. E. 18 inf.), composta con grandiosità degna di un frescante [2]: sul campo d'oro a rosoni d'oltremare avvivati di carminio,

[1] A. Ratti, *Ancora un ritratto di F. Petrarca* (*Rassegna d'Arte*, 1907, pag. 6 e segg.).
[2] Il ms. ha pure un'iniziale figurata con l'elemosina di S. Martino (c. 1), e fregi di foglie spinose.

Fig. 257. — Milano, S. Giorgio. Anovelo da Imbonate: Crocifissione.

il crocifisso è colorito di tinte livide tenui, nelle carni; e colori delicati di verde e di malva sono nelle vesti della Vergine e di S. Giovanni che volge verso il Cristo il suo viso offuscato d'ombra: sul terreno tinteggiato di verdolino si diffonde la macchia del sangue (fig. 259).

Non mancano somiglianze nel colorito e nel disegno, soprattutto nelle figure degli angioli intorno alla croce, tra la maniera di Giovannino de' Grassi e quella dell'anonimo miniatore; al quale potrebbe anche essere attribuito un codice della Storia Troiana di Guido delle Colonne nella biblioteca

Fig. 258. — Milano, Bibl. Capitolare: messale (Anovelo da Imbonate).

della marchesa Soragna, di Milano, nel quale il costume delle figure e l'ornamentazione a ramoscelli fioriti accennano già all'inizio del Quattrocento (fig. 260).

I manoscritti miniati di sicura origine lombarda, che per la prima volta abbiamo raccolti insieme, potranno dare argomento di attribuire a miniatori lombardi degli altri codici certamente ancora nascosti in biblioteche che a noi non fu dato di esplorare; ma già possiamo riunirne a quelli alcuni altri importantissimi, così da determinare più ampiamente quale fu la Miniatura in Lombardia nella seconda metà del Trecento.

Fig. 259. — Milano, Bibl. Ambrosiana: cod. E. 18 int.

Nella biblioteca Casanatense di Roma è un manoscritto (ms. 459) che ha nel frontespizio uno stemma del secolo XV sebbene risalga alla fine del Trecento [1], come si vede nella sua scrittura e nello stile delle miniature. Contiene un'enciclopedia di storia naturale in rapporto all'igiene; e tal materia diede argomento alle più varie rappresentazioni di animali, di vegetali, di scene di genere [2].

Le miniature numerosissime furono eseguite da parecchi artisti di assai diverso valore, fra i quali fu appunto Giovannino de' Grassi, come

Fig. 260. — Milano, Bibl. Soragna: Guido delle Colonne, *Storia Troiana*.

vien provato da molteplici riscontri con le opere che abbiamo già attribuite al maestro lombardo.

In alcune carte gli ornati architettonici delle iniziali, e quelli dei margini, corrispondono appieno alle forme del tutto singolari che Giovannino de' Grassi adoperò nelle altre sue miniature: sono le stesse

---

[1] Lo stemma è creduto di re Mattia Corvino ma non corrisponde intieramente a quello di altri manoscritti corviniani: cfr. A. de Hevesy, *Les miniaturistes de Mathias Corvin* (*Revue de l'Art. chr.*, 1911, I).

[2] Sul foglio di guardia è scritto: " Roderici Fonsecae Lusitani Historia plantarum ". Ms. membr. di 0,43 × 0,28, di cc. 298. — Non posso qui dare una descrizione delle miniature sebbene abbiano sovente molta importanza per il loro contenuto e per il modo delle rappresentazioni. Notiamo soltanto che, quasi sempre, i vegetali sono riprodotti non in forme naturalistiche ma come se fossero compressi fra le carte di un erbario.

corolle variopinte, foglie rampanti, cuspidi (fig. 261) che si veggono negli altri codici dello stesso miniatore; e in una carta si ritrova un raro

Fig. 261. — Roma, Bibl. Casanatense: ms. 459.

ornato, derivato forse da esemplari orientali, che Giovannino de' Grassi pose anche nei margini dell'ufiziolo di Gian Galeazzo.

Anche nelle figure il disegno e il colorire delicato mostrano bene in più carte la maniera del maestro lombardo: certe figurette muliebri (fig. 261),

soffuse di roseo nel viso, possono confrontarsi con le donzelle disegnate nel taccuino di Bergamo (tav. XVI); e alcuni degli animali sono rappresentati in modo così acuto e oggettivo come in quel taccuino: il cammello, il cane, il riccio, l'orso che digrigna i denti, i leopardi addomesticati (tav. XIX): anzi il disegno d'uno struzzo, nel taccuino (fig. 232), sembra aver servito di preparazione a quello d'una carta del codice casanatense

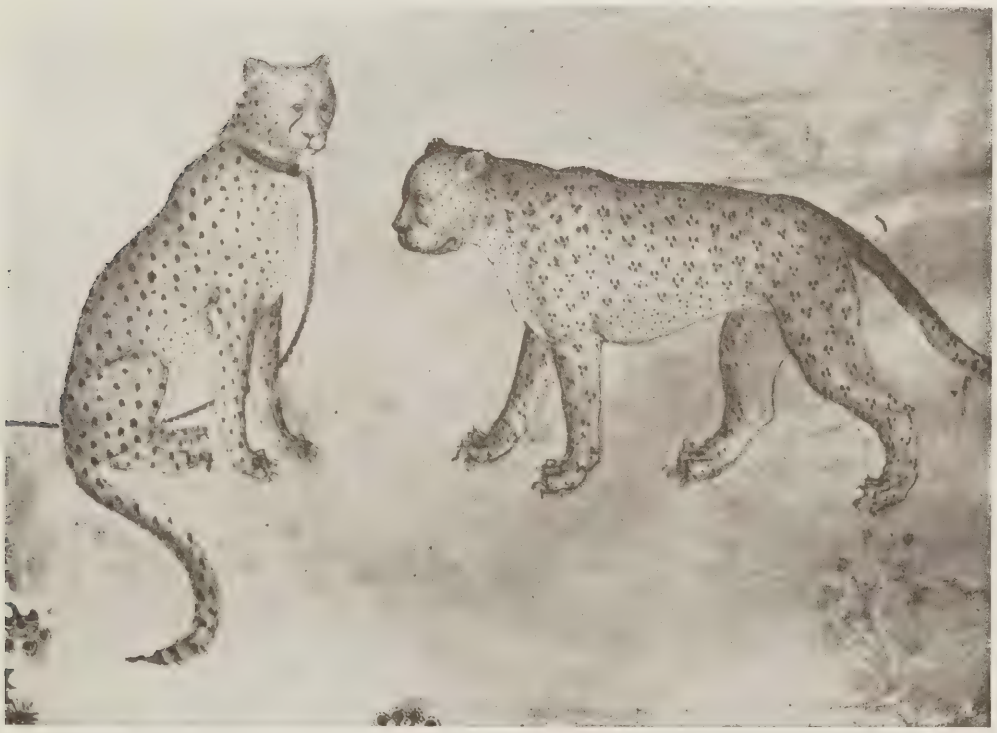
Fig. 262. — Roma, Bibl. Casanatense: ms., 459.

(fig. 262) tanto perfetta è la rispondenza con questo in ogni particolare e nello stile [1].

Degli altri miniatori del codice alcuni dipendono dalla maniera di Giovannino de' Grassi; e quelli che più ne differiscono hanno tuttavia tanta affinità coi primi, ch'è ragionevole crederli tutti d'una medesima regione, della Lombardia.

Si distingue da ogni altro il miniatore del frontespizio, il quale risente già dello stile che vedremo nelle opere di Michelino da Besozzo. Tra gli altri illustratori, che intrecciarono continuamente la propria opera

[1] La parte di destra della stessa miniatura, che si riferisce a un'altra rubrica (" sudores ") fu eseguita da un miniatore più grossolano.



Tav. XIX. — Roma, Bibl. Casanatense: ms. 459.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

nelle carte del volume, e talvolta in un medesimo foglio, l'uno è tanto prossimo a Giovannino de' Grassi da renderci incerti nel distinguere le sue opere da quelle del maestro; un altro accoglie più largamente le forme convenzionali del tardo stile gotico, come appare nella curiosa figura del vecchio pescatore (fig. 263) avvolto nelle pieghe molto manierate del manto; altri colorisce e disegna più rozzamente; altri possiede una singolare rapidità di fattura e vivezza di osservazione che gli dà di cogliere con tutta verità le figure dei merciai ambulanti, il vetraio (fig. 264), il grottesco raccattatore d'unghie (fig. 265); altri in vario modo più si differenzia da Giovannino de' Grassi [1].

Fig. 263. — Roma, Bibl. Casanatense: ms. 459.

Per tanta varietà degli artisti che l'ornarono, il codice casanatense rivela in un nuovo modo quanto numerosi e originali miniatori, insieme a quelli già noti, siano stati nella Lombardia sul finire del Trecento. E, quel che più importa, esso dà delle nuove prove a dimostrare che è opera di artisti lombardi una serie di importantissimi codici dei quali

[1] Abbozziamo la classificazione di una parte delle copiosissime miniature del codice. — 1. Miniatore del frontespizio: cc. 1. — 2. Giovannino de' Grassi e suo prossimo discepolo (Salomone?): cc. 21, 32, 41, 45, 49, 52, 53 v., 87, 92, 92 v., ecc., ecc. — 3. Miniatore mediocre nel disegnare animali: cc. 32 v., 69, 80 v., 81, 118 v., ecc., ecc. — 4. Miniatore prossimo a Giovannino de' Grassi ma più manierato nel disegno dei panni, e dai colori guazzosi: cc. 145 v., 147 v., 182, 190 v., 208 v., 230 v., ecc., ecc. — 5. Miniatore delle figure dei merciai: cc. 283 v., 284. — 6. Miniatore di vignette minori: co. 277-279. — 7. Miniatore del colorito opaco, assai differente da Giovannino de' Grassi: cc. 176, 285, ecc. — E più altri artisti si potrebbero ancora enumerare che collaborarono con quelli a illustrare il volume.

già in altri modi potevamo determinare l'origine. Vi si trovano infatti alcune miniature che hanno con quella serie di codici non soltanto dei rapporti stilistici, come pur le altre, ma una perfetta somiglianza di composizione e di particolari; poiché le illustrazioni raffiguranti il capraio nel chiuso (fig. 266) e l'ortolano ch'esce dal suo verziere portando una gerla di zucche (fig. 267) corrispondono sin nelle loro scorniciature di minio, nonché nell'intimo loro naturalismo, alle singolarissime scene raffigurate in quei codici [1].

Dei quali il più importante, conservato nel Museo Imperiale di Vienna, fu attribuito ad artisti veronesi da J. von Schlosser [2]. Né oseremmo noi

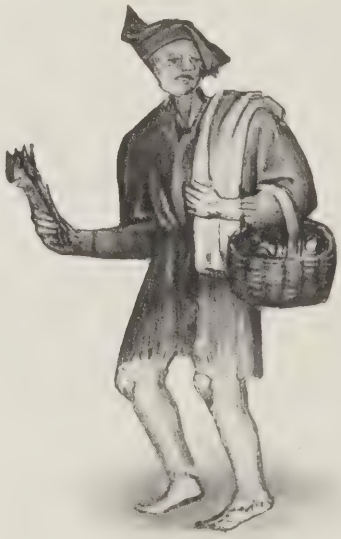


Fig. 264 e 265. Roma, Bibl. Casanatense: ms. 459.

contradire all'opinione dello studioso che primo tracciò in modo più stabile alcune delle linee dell'Arte della fine del Trecento, se molti argomenti non persuadessero a ciò, e se non trovassimo ragione di quel giudizio nello stato degli studi che, nel passato, non avevano ancora messa

---

[1] Le due miniature sono tuttavia lavoro di due artisti diversi, che si differenziano soprattutto nel colorito.

[2] J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrh.* (*Jahrb. d. kunsthist. Smmlgn. d. a. Kaiserh.*, 1895, pag. 144 e segg.). Lo Schlosser identificò lo stemma ch'è nel codice con quello della famiglia veronese dei Cerruti, e notò anche esservi una bandiera con lo stemma di Verona anteriore al 1405. Ma entrambe le osservazioni sono state oppugnate (*Madonna Verona*, 1908, pag. 24); e la croce rossa in campo bianco, che ricorre anche nelle bandiere delle navi in una miniatura del " Theatrum sanitatis „ casanatense (cc. 110), potrebbe essere quella del Comune di Genova.

in luce tutta l'importanza che la Lombardia ebbe nell'Arte durante il secolo XIV.

Il codice di Vienna, come un altro acquistato dalla biblioteca Nazionale di Parigi, ed un terzo casualmente rinvenuto nella Casanatense di Roma, contiene il " Tacuinum sanitatis in medicina ", un trattato di igiene intorno alle qualità dei cibi, delle bevande, delle stagioni, delle intemperie, anche dei moti spirituali, al loro effetto sul corpo umano e

Fig. 266. — Roma, Bibl. Casanatense: ms. 459.

al modo di correggerlo o di aiutarlo. Il testo, ricavato specialmente da un trattato arabo del secolo XII, nel quale i precetti d'igiene erano già ridotti in forma schematica, è composto in modo semplice ed uniforme così da prestarsi ad essere consultato come in un prontuario medico. Esso non occupa che alcune linee a piè di ogni foglio, il cui restante spazio è per intiero destinato ad una miniatura che illustra la materia particolare alla quale il precetto di igiene si riferisce.

Non rappresentazioni schematiche quali si trovano in erbari e in trattati medici medioevali; ogni soggetto — erba, frutto, stagione, passione del-

sione dell' animo, vizio, usanza — suggerisce al miniatore la rappresentazione di una scena di genere: una fanciulla, in ricca veste, va per le campagne cogliendo a piene mani i rami sottili del prezzemolo (fig. 268) che ricamano il terreno, preceduta dal cane che le si volge festoso; un' altra riempie cautamente un cesto di melagrane (fig. 269)

Fig. 267. — Roma, Bibl. Casanatense: ms. 459.

cogliendole dall' albero carico di frutti, mentre salticchiano fra l' erbe i conigli; un villico si avvia portando sul capo un cesto ricolmo delle grasse foglie del cavolo mentre una donna s' indugia in ciarle; presso il capanno, la massaia, tra i figli, stringe entro un vaso il burro, e il cane è sotto il desco; un gentiluomo azzimato invita agli amorosi piaceri una giovine donna, poco ritrosa: è all' intorno primavera, la fre-

scura d'un verziere con siepi di rose, il canto degli uccelli sugli alberi (fig. 270).

Or è d'inverno (fig. 271): entro la camera *caminata* il vecchio, serrato nei suoi panni, sta presso al camino protendendo una mano al calore e molestando il fuoco; il famiglio giunge con nuove legna e con la carne per lo spiedo; la donna, poco pudicamente, si riscalda. Nella

Fig. 268. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis ".

cucina della casa signorile son due donne vestite con eleganza (fig. 272): la più giovane, in atto grazioso, attende a friggere le carni mentre l'altra è pronta coi piatti; intanto, nella taverna (fig. 273) la fanticella ripulisce le trippe, ed ha accanto il cane, vigilante, mentre un'altra donna va rimestando il grande paiolo sul fuoco.

Dalla campagna alla città, dalla bottega all'aia bruciata dal sole, dai luoghi selvaggi ove corrono i cacciatori ai verzieri, alle case cittadine ove si banchetta, si danza, e si vive la quieta vita quotidiana, tutto osser-

vano e ritraggono gli illustratori del " Tacuinum „ del Museo di Vienna, adoperando una tale complessa sensibilità verso il mondo esterno che talora dà a noi stessi nuove sensazioni, valendosi di un realismo che sovente, per la sua semplice e nitida forma, giunge a rappresentazioni mirabili della vita dell'uomo e delle cose.

Diversi artisti, di vario valore sebbene tutti consentanei nei medesimi intenti [1], dipinsero i 106 grandi fogli conservati nel codice di Vienna, tra i quali giustamente lo Schlosser distinse, in modo particolare, quelli

Fig. 269. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis „.

che vanno da carte 88 a carte 95. Non sono questi i più pregevoli fogli del volume, né per fattura né per valore estetico, ma i più importanti per la dimostrazione cui intendiamo: perché li possiamo dire con sicurezza dipinti da un artista lombardo.

Il miniatore di quelle otto carte, che certamente sono coeve alle rimanenti parti del codice, alle quali esse corrispondono e nel formato e nella scrittura, rifugge dall'accurata finitezza in cui pongono molto studio

[1] Si distinguono per vario grado di finezza nel colorito e nel disegno. Ve n'è alcuno possimo a Pietro da Pavia (cfr. cc. VIII, XXIV, CV), altri più affini a Giovannino de' Grassi, altri di estrema rozzezza (cfr. cc. LXI).

i suoi compagni di lavoro: non corretto nel disegno, convenzionale nel colorito, egli contorce stranamente le figure, dando loro un aspetto patetico; disegna in forme manierate, ma di forte rilievo, le vesti; distribuisce in grandi masse le ombre e le luci sui corpi; nelle sue composizioni mira piuttosto a impressioni complessive che particolareggiate: sui fondi oscuri delle sue miniature risaltano le figure fortemente illuminate. Tra i fogli

Fig. 270. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis ".

dipinti con grande diligenza dagli altri miniatori, l'opera sua a primo aspetto sembra più grossolana che non sia: gli è che l'artista segue dei nuovi princìpi, ai quali i suoi compagni di lavoro ancora erano insensibili, e già nelle sue carte afferma il barocchismo dello stile gotico tardo che fra breve osserveremo prevalere anche nella Pittura.

Nel foglio dell' " Oleum amygdolarum " (fig. 274), lo speziale, dal capriccioso berretto, dalla barba manieratamente arricciata e toccata di tortuosi segni bianchi, versa cautamente il farmaco entro un bicchiere

mentre il giovine, nerboruto e tozzo, gli indica la dose con un gesto sgangherato, e si comprime il petto nell'affanno della tosse. L'espressione vivace giunge quasi alla caricatura. Nel foglio dello " Zucharum „ (fig. 275), i movimenti delle due bizzarre figure sono anche più scomposti, e si

Fig. 271. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis „.

ripete il solito violento contrasto di chiari e di ombre nelle persone e nello sfondo scuro, ove risaltano i barattoli, le candele, e i pani di ceralacca ricoperti di carta. Persino negli sfondi di paese l'artista rivela il suo curioso manierismo, modellando fortemente le scogliere, foggiate in forme convenzionali, illuminandole di luci aspre.

Ora, con tali miniature hanno strettissima affinità di stile, sebbene non tanta da giungere ad una propria identità, alcuni affreschi della chiesa di S. Maria de' Ghirli presso Campione, ai quali conviene rivolgersi súbito, anticipando in questa parte il parallelo che istituiremo poi

Fig. 272. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis ".

fra le miniature da attribuire ad artisti lombardi e molti dipinti murali della Lombardia per meglio provare quanto affermiamo.

Un gran tratto del lato destro della chiesa, nell'esterno, fu affrescato da Franco de Veris da Milano, e da Filippolo suo figlio, come i pittori stessi indicarono in una iscrizione dipinta, la quale un tempo recava

anche la data del 1400 [1]: epoca pienamente confermata dallo stile delle pitture, e dalle fogge delle vesti che gli artisti vi ritrassero. Nello zoccolo della parete, dove il dipinto è molto guasto, sono figurati i tormenti dell'inferno con alcuni episodi curiosi: la cattiva madre uccide il proprio figlio, il ladro corre ignudo col sacco sulle spalle, Giuda è ancora appeso all'albero. In alto è una vasta rappresentazione del Giudizio con particolari iconografici nuovi (quali sono le personificazioni dei quattro elementi, in cielo, tra il Sole e la Luna), con un esagerato agitarsi delle figure.

Fig. 273. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis ".

---

[1] Rahn, *Wandgem.*, 21 e segg.; Gerspach, *Une cité ambrosienne* (*Séances et travaux de l'Acad. des Sciences morales et polit.*, LXII, 243-255); F. Malaguzzi-Valeri, *Campione* (*Rassegna d'Arte*, 1908, 167 e segg.). — Riportiamo quanto ancora ci riuscì di decifrare nell'iscrizione: " hoc . op . fecit . fieri . homines . scola . . . . . campiliono . et . denarior' . lemoxinar, | . . . . ulares . psone . de . campiliono | franchus . de . veris . de . m(edio)l(an)o . et . filipolus . ei' | filius pinxit hoc opus . . . . ". Il Gerspach (*Gli affreschi di Campione* ne *L'Arte*, 1902, 168) riportò l'iscrizione in italiano, con la data del 1400, traendola da un apografo: " nel 1400 questa opera fecero fare gli scolari di S. Maria de' Ghirli ed altre singolari persone di Campione coi denari delle elemosine fatte alla chiesa, Maestro Lanfranco e il di lui figlio Filippo de Veris dipinsero in quel millesimo terminarono il 23 giugno ".

Il Cristo giudice siede in un trono la cui bizzarra forma rivela per sé stessa l'incomposto stile del pittore (fig. 277): sta in atto violento; è ingombrato nelle membra dalle rilassate pieghe gotiche del manto. Le quali sono colorite di azzurro nel loro cavo, e sfumate di arancione e

Fig. 274. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis ".

di gialletto nella sommità, con forte contrasto di chiaroscuro. Intorno alla cuspide del trono aliano miriadi di angioli azzurrini, impetuosi, con le chiome ondeggianti. Altri angioli, femminei, si accalcano intorno al Cristo recando i segni della Passione, hanno lineamenti sinuosi, riccioli segnati di lievi linee chiare sulla massa oscura delle chiome, un torcersi

nervoso della persona e delle mani (fig. 277): le loro vesti, con pieghe fluenti, si sbiancano tutte nella luce, e sono tinte di colori intensi nel profondo delle pieghe.

Tra gli otto fogli del " Tacuinum „ del Museo di Vienna e le figure di Franco e Filippolo de Veris intercedono strette somiglianze stilistiche.

Fig. 275. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis „.

Si confrontino il tipo dei visi, le mosse nervose delle mani, il modo di colorire le vesti e i capelli, infine l'agitarsi quasi grottesco delle persone. Soltanto certa maggior squisitezza di colore che è negli affreschi ci vieta di attribuire proprio ai due pittori milanesi anche le miniature. E nelle altre parti del vasto affresco di Campione le somiglianze cogli

otto fogli del " Tacuinum „ persistono, sia nei particolari più superficiali, sia nella parte più sostanziale dello stile, ch'è tutto una barocca esagera-

Fig. 276. — Campione, S. Maria de' Ghirli. Franco e Filippolo de Veris: Cristo giudice.

zione di movimenti e di contrasti, un manierismo goticheggiante. Gli Elementi, in aspetto di vegliardi, si torcono stranamente anch'essi, mentre un angiolo, violento, si slancia contro i reprobi che cadono ri-

versi (fig. 278), e gli eletti, sconvolti, protendono con violenza le braccia (fig. 279).

All'estremità dell'affresco è la più curiosa scena (fig. 280). Un'elegantissima donna, vestita d'una *cipriana* verde soppannata di azzurro, con calzari a punte smisurate, coperta i capelli tinti di giallino con un panno frastagliato e una ghirlanda, sta in ascolto: quanto simile nell'atto del corpo nervoso, nel viso — ch'è tinto di pallore dolcissimo con ombre

Fig. 277. — Campione, S. M. de' Ghirli. Franco e Filippolo de Veris: affresco.

verdi azzurrine — alle figure del " Tacuinum „ (fig. 275)! Un giovine, diabolico nei movimenti del corpo, nelle tinte vivaci delle vesti — tre bianche penne gli vibrano sul capo — canta dinanzi a lei, facendosi accompagnare sul liuto da un giullare ribaldo d'aspetto, e deforme per il gozzo che gli fa collana.

Non soltanto lo stile corrisponde, come nelle altre parti dell'affresco, a quello delle otto miniature del " Tacuinum „ di Vienna, bensì anche il modo di ideare la scena con chiara tendenza verso la caricatura.

Converrà ritornare più tardi agli affreschi di Campione, per collocarli nel lor giusto luogo tra le vicende della Pittura lombarda, perché, sebbene eseguiti nel 1400, essi si collegano più che alla tradizione trecentistica al successivo svolgersi dell'Arte nei primi decenni del Quattrocento. Le miniature degli otto fogli del " Tacuinum „ di Vienna, alle quali l'Arte veronese,

Fig. 278. — Campione, S. M. de' Ghirli. Franco e Filippolo de Veris: affresco.

o quella di altre regioni dell'Italia superiore, non offre nessun parallelo, trovano in essi degli stretti riscontri di stile, sì che possiamo concludere con sicurezza che furono eseguite da un artista lombardo affine a Franco e a Filippolo de Veris, e derivante dalle stesse origini dei due pittori milanesi.

A questo fatto, che crediamo stabilito in modo certo, si aggiungono le molteplici concordanze e identità stilistiche che possiamo indicare tra i

codici miniati lombardi sin qui veduti e le altre miniature del " Tacuinum „ di Vienna. Le quali in vero, contrastano molto con gli otto fogli che abbiamo osservato. Non esagerazione di movimento e di espressioni, ma una semplicità severa, un realismo bene equilibrato dirige le loro rappre-

Fig. 279. — Campione, S. M. de' Ghirli. Franco e Filippolo de Veris: affresco.

sentazioni nel concetto, e anche in ogni particolare della forma; dalla sfera tumultuosa del manierismo gotico nella quale ci siamo inoltrati sulle tracce di Franco e Filippolo de Veris, esse ci riconducono alla serena Arte italiana della fine del Trecento.

Diversi artefici eseguirono quelle miniature, rozzi e inetti gli uni, raffinati gli altri, ma consentanei tutti negli intenti e nelle forme quasi

fossero guidati da un medesimo maestro. E l'opera loro offre continui raffronti con le miniature lombarde; dei quali è opportuno qui indicare soltanto i più importanti, e che meglio giovino a determinare l'origine dei miniatori.

Nel foglio delle " Granata acetosa „ (fig. 269), la gentildonna intenta a raccogliere le melagrane, vestita d'una *cipriana* di color malva soppannata di verde, è tutta somigliante alle figure disegnate da Giovannino de' Grassi nel suo taccuino di Bergamo. Si confronti, nella miniatura e nei disegni che raffigurano alcune donzelle, la forma delle mani, l'accon-

Fig. 280. — Campione, S. M. de' Ghirli. Franco e Filippolo de Veris: affresco.

ciatura, il segno un po' incerto dei visi, le tinte leggiere e rosee che coloriscono le carni: e corrispondono anche gli atteggiamenti, pieni di grazia. Di delicatezza anche maggiore sono altre miniature, di colorito alquanto più denso — quelle raffiguranti il " Petrosillum „ (fig. 268), la " Ruta „, l' " Hyemps „ (fig. 271) — in cui le affinità con lo stile di Giovannino de' Grassi non sono meno evidenti; e alcune di esse si potrebbero comparare, sia per i colori più intensi, sia per il sentimento intimo delle scene di genere, anche con le miniature di Pietro da Pavia nel " Plinio „ dell'Ambrosiana [1].

[1] È da ricordare specialmente la miniatura del " Plinio „ ove è rappresentato l'oste (fig. 251).

Nella carta che ha per titolo: " Carnes sufrixe „ (fig. 272) l'architettura della casa è di forme gotiche così semplici come si vedono negli affreschi di Lentate e nelle miniature del libro di preghiere di Gian Galeazzo. Le due donne intente all'umile bisogna, con atti che dànno un'impressione tanto penetrante della vita familiare, hanno un drappeggiar delle vesti e un colorito che risponde appieno ai disegni di figura nel taccuino di Bergamo; e la scena può anche compararsi con una miniatura del suddetto codice lombardo della biblioteca Casanatense (ms. 459: cc. 99).

Tali insistenti rassomiglianze fanno nascere il dubbio che alcuni dei disegni di Giovannino de' Grassi corrispondano anche nel loro contenuto alle miniature del " Tacuinum „, e siano stati eseguiti appunto per preparare l'illustrazione di un codice simile al viennese. Perché le fanciulle intente a suonare e a cantare, dei disegni di Bergamo, si confanno col ciclo dei soggetti raffigurati nel " Tacuinum „, in cui un foglio è destinato al " Sonare et ballare „; né sembra alieno da quel ciclo il disegno che nel libretto di Bergamo raffigura i poeti, e l'altro degli uomini che veleggiano su uno stagno portando seco un leopardo per la caccia.

Il codice del " Tacuinum „ posseduto dalla biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. Nouv. Acq. 1673) è opera della medesima scuola di miniatori che ornò quello di Vienna, col quale ha comune il sistema illustrativo, lo stile, sovente le composizioni delle scene [1].

Anch'esso fu miniato da artisti di vario valore. Fra i quali nessuno seguiva il bizzarro stile di Franco e di Filippolo de Veris, sebbene non manchi qualche accenno anche alla maniera di costoro, mentre alcuni di loro sono del tutto prossimi a miniatori lombardi che ci sono ben noti.

Una delle più delicate miniature illustra il foglio intitolato: " Rutab. idest dactilus „ (tav. XX). Sulla pergamena, non tinteggiata, si eleva una palma dal terreno coperto d'erbe, che sono disegnate in modo decorativo come anche in altri fogli. La donzella, biondissima, che coglie i frutti, è vestita di tinte tenere lumeggiate a tratteggi di biacca nella maniera propria di Giovannino de' Grassi e dei suoi compagni lombardi: il colorito tenue delle carni, anche l'accurato studio del costume suo e del cavaliere, che accorre a gustare dei frutti, ha intiere rispondenze con le miniature dei manoscritti che abbiamo attribuito alla Lombardia.

---

[1] Cfr. l'ampia descrizione del Delisle (*Traités d'Hygiène du moyen age* in *Journal des Savants*, 1896, pag. 518 e segg.).

Tav. XX. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Nel foglio raffigurante le " Cepe „ (fig. 281), si potrebbe confrontare la rustica figura del contadino con i mendicanti dipinti in certa carta dell'ufiziolo di Gian Galeazzo Visconti (tav. XVIII), ma la forma manierata delle pieghe dei panni ha riscontro specialmente in alcune miniature del ms. 459 della biblioteca Casanatense (fig. 263) nelle quali si trova anche il colorito leggiero e guazzoso proprio di quello e di altri fogli del " Tacuinum „ di Parigi miniati dal medesimo artista.

Fig. 281. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

Allo stile di Giovannino e di Salomone de' Grassi richiamano anche le fiorite architetture gotiche che formano sfondo ad alcune scene, come alla briosa rappresentazione riferentesi alla " Aqua ordei „ (fig. 282), nelle quali tuttavia le larghe lumeggiature bianche denunciano l'arte di qualche altro anonimo, miniatore.

Altri fogli del " Tacuinum „ di Parigi, pel loro colorito stridente e per l'incerto disegno, rammentano la maniera di Anovelo da Imbonate;

altri, nelle tinte fosche e nei profili neri delle figure rassomigliano a una delle due miniature del ms. casanatense 459, derivate certamente dalle illustrazioni di un " Tacuinum sanitatis „. E in una delle più belle carte inclino a riconoscere la mano dello stesso miniatore che ornò l'ufiziolo della Nazionale di Parigi (ms. lat. 757). Non si potrebbe immaginare maggior vivezza di colori e maggior freschezza di concetto che sia in quella carta

Fig. 282. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

(fig. 283): tra il verde leggiero del prato va l'uccellatore, un gentiluomo vestito di calze scarlatte e di tunica azzurra, portando i panioni e la civetta, ch'egli stuzzica con la voce; e nelle forme adipose del viso, nelle labbra sottili, nelle pinne contratte del naso rassomiglia singolarmente alle figure che suol disegnare il miniatore di quell'ufiziolo (cfr.. fig. 224).

Tali raffronti, che potremmo moltiplicare perché ricorrono a ogni foglio, ci sembrano sufficienti a persuadere che non altrove che nella Lom-

bardia fu ornato il prezioso volume. Nel quale di carta in carta, come nel codice viennese, si proiettano con realismo singolare le più svariate

Fig. 283. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

figurazioni della vita quotidiana dei campi e delle città: sono botteghe, dalle pareti coperte talvolta di maiolica, entro le quali i mercanti ven-

dono ai loro avventori ogni merce (fig. 284); interni di case signorili e borghesi; sale di grande apparato; cucine ove le donne apprestano le vivande. Escono per la campagna i cittadini, artificiosi nelle vesti e negli

Fig. 284. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

atti, corteggiando le dame; o queste vanno solette cogliendo erbe, o si posano all'ombra. Corrono per monti e per valli i cacciatori in traccia della selvaggina, e nell'orto (fig. 285), nell'aia, presso il forno rustico è intanto la quieta vita agreste; il contadino si avvia alla città portando le giuncate strette entro i vimini; altri novella intorno al fuoco (fig. 286).

Sempre, anche nei fogli miniati dagli artisti più grossolani, traluce nelle miniature una percezione viva e intima della vita di ogni giorno, una nuova simpatia per ogni aspetto delle cose.

Non diverso di contenuto e di stile dal " Tacuinum „ di Vienna e di Parigi è il " Theatrum sanitatis „ nella biblioteca Casanatense di Roma

Fig. 285. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

(cod. 4182) [1]. Fu miniato anch'esso da parecchi artisti, alcuni dei quali potrebbero credersi i medesimi che lavorarono nei volumi di Vienna e e di Parigi. Fra i diversi miniatori, il più eletto si mostra assai prossimo a Giovannino de' Grassi e agli altri lombardi nell'adoperare tinte molto

[1] Il prezioso cod. fu ritrovato da G. Fogolari (*Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento* in *Tridentum*, VIII, IV) e descritto da A. Muñoz (*Un Theatrum Sanitatis con miniature veronesi del sec. XIV* in *Madonna Verona*, 1908, pag. 1 e segg.) che lo giudicò di origine veronese.

tenui e lumeggiature bianche, anche nel disegnare, come bene si vede in una miniatura (fig. 287) che si può comparare, per la composizione e per lo stile, colle Natività dell'ufiziolo di Parigi (tav. XIV) e di quello di

Fig. 286. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

Gian Galeazzo Visconti (tav. XVIII). Altri, per il disegno poco corretto, potrebbe essere paragonato ad Anovelo da Imbonate; altri, usando forti contrasti d'ombre e di luce, rammenta alquanto il miniatore più affine a Franco e a Filippolo de Veris; altri, poi, è rozzissimo: colorisce mala-

Fig. 287. — Roma, Bibl. Casanatense: cod. 4182.

mente e disegna senza nessuna finezza le figure degli animali come se le ricavasse da un esemplare altrui, e non da propria e diretta osservazione [1].

Ma, pur fra le varietà di maniera, per tutte le carte del " Theatrum sanitatis „ aleggia lo stesso spirito ch'è nelle miniature degli altri due

Fig. 288. — Roma, Bibl. Casanatense: cod. 4182.

[1] Non notiamo che le più spiccate varietà di maniera. Il miniatore più prossimo a G. de' Grassi dipinse le cc. 60, 68, 69, 75 (?), 76, 80, 88, 89, 97, 104, 124, 128, 144, 160. Prossimo a quello, ma più incerto nel disegno, e troppo largo nel colorire di biacca, è il miniatore delle cc. 79, 82, 83, 84, 94, 95, 111, 122, 158, 159, 167, 195. Rozzissimo nel disegno delle figure, e pessimo animalista, fu il miniatore delle cc. 90, 91, 130-145, 161, 184. Si avvicina al miniatore che nel cod. viennese è affine a Franco e Filippolo de Veris quello delle cc. 114, 178-180, 182 (?), 183, 186 (?). — Il testo e le miniature sono state molto ritoccate in più luoghi.

Taccuini, un'arte rivolta a un naturalismo semplice, libera da forme convenzionali, acuta nell'osservare e nel ritrarre le cose sì che desta sovente in noi delle sensazioni profonde, rappresenti or la vita delle campagne, or quella delle città con tale oggettivo studio del vero che dà

Fig. 289. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

alle miniature anche un pregio incomparabile per la storia del passato.

I tre codici del " Tacuinum Sanitatis „ sinora noti [1] sono certamente

[1] Di un quarto esemplare, ch'era presso un antiquario (cfr.: G. Fogolari, loc. cit., pag. 5), non ho potuto trovare nessuna traccia.

uniti fra di loro da reciproca dipendenza, non soltanto per lo stile ma anche perché in molti fogli le composizioni delle loro miniature si corrispondono intieramente. Non è tuttavia da affermare che l'uno sia copia dell'altro; anzi spesso i medesimi soggetti vi sono illustrati in modo del

Fig. 290. — Roma, Bibl. Casanatense: cod. 4182.

tutto differente; e anche quando le rappresentazioni si rassomigliano, esse hanno delle varianti non trascurabili.

Così nel codice di Vienna e in quello casanatense si rassomigliano nella loro composizione generale le miniature che illustrano il " Savich idest pultes ordei „, ma differiscono poi in molti particolari, appunto come, fra le altre, anche quelle dei " Napones „. Alle volte le rappresen-

tazioni di un medesimo soggetto si corrispondono genericamente nei tre codici ma sono svolte in modo differente: così a illustrare i " Napones „ è figurata una donna che contratta con l'erbaiolo sulla porta di casa, ma

Fig. 291. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

mentre nel " Tacuinum „ di Vienna e nel casanatense (fig. 288) il venditore offre le sue erbe, in quello di Parigi (fig. 289) egli si allontana quasi sdegnato per il piccolo prezzo offertogli dalla donna. Nei tre codici il soggetto del " Confabulator „ è espresso con alcune persone che ascoltano un novellatore, sedute intorno al fuoco, ma in quelli di Vienna e di

Roma la scena è l'interno d'una camera *caminata*, in quello di Parigi è invece una tettoia di paglia (fig. 286). La rappresentazione del " Panis milii „ varia intieramente in ognuno dei tre volumi: nel codice viennese raffigura una fornaia che vende il pane, nel casanatense l'interno d'una casa signorile colla mensa imbandita, in quello di Parigi un forno rurale (fig. 290 e 291) [1].

Da ciò, con un procedimento critico assai ovvio, si potrebbe essere condotti a congetturare che i tre codici siano collegati fra di loro non per vincoli reciproci diretti, bensì soltanto per derivazione da un esemplare

Fig. 292. — Issogne, castello. Arte franco-valdostana: la bottega dello speziale.

comune che essi alterino in vario modo. Non crediamo tuttavia molto utile l'insistere in congetture intorno a tale ipotetico esemplare comune. Giova soltanto riflettere che, se esso è mai esistito, non apparteneva a tempo diverso da quello al quale spettano i tre codici, perché in ogni

[1] Non sviluppiamo maggiormente il raffronto iconografico delle miniature, pel quale occorrerebbe la riproduzione integrale dei tre codici. Per le descrizioni del contenuto dei codici, cfr. gli autori citati.

Il Muñoz (loc. cit., pag. 17: " gli ornamenti di alcune lampadine fanno pensare al modello orientale „) prende per lanterne orientali certi dischi appesi nella bottega dello speziale. Quei grandi dischi di ceralacca coperti di carta traforata si veggono anche nella Bottega dello speziale affrescata sul principio del Cinquecento nell'atrio del castello d'Issogne in Val d'Aosta (fig. 292). E ricordiamo quella rappresentazione perché vi è da sospettare che il curioso ciclo degli affreschi di Issogne, raffiguranti l'Alterco dei soldati, il Mercato delle Erbe, la Bottega del sarto, la Spezieria, non sia una semplice raccolta di scene di genere ma derivi in qualche modo ancora dai cicli riflettenti l'igiene, dei quali il " Tacuinum „ è la più bella esplicazione. Così nei dossali degli stalli del coro della basilica ambrosiana (fig. 293), e in altri del Museo Civico di Torino è una serie di rappresentazioni di vegetali diversi, la quale probabilmente ha motivo nella cultura medica diffusa nel Quattrocento.

particolare il costume delle figure consente pienamente con le fogge della fine del Trecento, e non mostra traccia di mode più antiche, quali facilmente si sarebbero insinuate nell' opera di artisti che avessero copiato, o tenuto presente, un esemplare di tempo alquanto anteriore al loro.

Di un'elaborazione anteriore di illustrazioni del " Tacuinum sanitatis ", forse della metà del Trecento, è traccia in alcuni frammenti di affreschi ora conservati nel Museo di Verona [1], nei quali appunto il costume ha forma più antica che nei codici miniati. Ma quelli affreschi non hanno relazioni di stile con le miniature; e riguardo poi alle vicende dell'illustrazione del " Tacuinum ", conviene osservare che è probabile

Fig. 293. — Milano, S. Ambrogio: stalli intagliati.

ch'essa si sia svolta dapprima in altri codici, ora perduti, piuttosto che nella decorazione parietale, la quale era meno adatta delle miniature allo scopo che le figurazioni del " Tacuinum " si proponevano, di servire quasi di prontuario medico.

Verso la fine del Trecento — epoca ch'è indicata dallo stile e dalle fogge rappresentate nelle miniature — l'illustrazione del " Tacuinum " venne elaborata intieramente secondo i concetti estetici che prevalevano allora nell'Arte dell'Italia superiore, e diede occasione agli artisti di rispecchiare nell'opera loro la vita con una ampiezza nuova, con un realismo anche più profondo di quello che già seguivano nelle altre loro opere. Forse un artista superiore informò allora quella illustrazione a

[1] G. Fogolari, op. cit.

unità di concetto; creò egli un prototipo all'opera dei suoi collaboratori, se pure non si appagò di dirigere soltanto il loro lavoro.

Quelli non furono copiatori o collaboratori inerti, anzi ripeterono con varianti, e talora con alterazioni profonde, il loro programma; esplicarono con certa individuale libertà, sebbene concordemente, il loro tema. E in breve periodo di tempo, con certa omogeneità di iconografia e di stile, furono eseguite parecchie copie del " Tacuinum „. Non in altro modo fu illustrato nello stesso tempo anche il ms. 495 della biblioteca Casanatense con l'opera di molti miniatori, fra i quali erano Giovannino de' Grassi coi suoi discepoli e altri artisti che in alcuni fogli eseguirono delle miniature del tutto simili a quelle degli esemplari del " Tacuinum sanitatis „.

In qual luogo abbiano lavorato quelli artisti risulta dalle molte osservazioni che abbiamo fatto. Il " Tacuinum „, del quale anche la biblioteca del castello di Pavia possedeva un esemplare [1], fu miniato da artisti lombardi, non soltanto nelle carte del codice di Vienna che offrono un paragone decisivo cogli affreschi di Campione ma in tutti i fogli dei tre codici sinora noti. I quali, pel loro stile, non trovano miglior riscontro che nelle opere di Pietro da Pavia, di Anovelo da Imbonate, dell'anonimo miniatore dell'ufiziolo di Parigi, degli artisti che ornarono il ms. 495 della biblioteca Casanatense, e soprattutto, pei fogli più belli, nei disegni di Giovannino de' Grassi. Della Miniatura veronese alla quale fu attribuita l'illustrazione del " Tacuinum „ non abbiam nessun documento sicuro che si presti alla comparazione; l'intiera Miniatura lombarda della seconda metà del Trecento invece può dirsi preparazione sufficiente e necessaria all'opera dei miniatori del " Tacuinum „, nella quale i suoi caratteri intimi ed esterni, l'umile e sincero realismo, la delicata maniera del colore, trovano la loro più alta esplicazione.

Ai molti artisti che ci sono stati rivelati dalle illustrazioni dei codici del " Tacuinum sanitatis „ e di altri manoscritti dobbiamo accompagnare anche quelli che ornarono, circa il 1390, un ricchissimo ufiziolo della biblioteca Estense di Modena (cod. lat. α. 7. 3) la cui origine lombarda può dimostrarsi con argomenti vari [2], e soprattutto con ragioni di stile.

---

[1] L. Delisle, loc. cit., 538.

[2] Il codice reca a principio uno stemma del sec. XVI. Dal calendario che precede le preghiere non si ricava nulla di sicuro intorno alla sua provenienza; ma la " ratio pasce „ è preceduta dalla seguente nota, scritta dalla medesima mano che vergò il resto del volume: " hec est ratio pasce composita per me. Anselmum rozium de mediolano..... anno dni milesimo trecentesimo nonagesimo.... dum otio.... in tibure recreationis causa vacarem.... „. Il codice fu eseguito adunque, probabilmente, pel milanese An-

Tra i diversi miniatori del codice estense il più notevole è colui che accoglie nella sua maniera dei riflessi dell'arte di Giovannino de' Grassi e di Anovelo da Imbonate (dal quale ritrae specialmente le forme ammaccate dei visi, convulse delle membra), singolare pel suo colorito fiammante che può trovar paragone anche in alcune delle miniature del " Tacuinum „ (fig. 294). In una delle sue carte (fig. 295) S. Dorotea sta sul

Fig. 294. — Modena, Bibl. Estense: cod. lat. z. 7. 3.

terreno tinto di verdolino, sullo sfondo azzurro costellato di ornati: gentilissima nel viso, roseo sotto le chiome giallette, è tutta avvolta nello scarlatto dell'ampia tunica le cui pieghe sinuose ci rammentano anche la maniera di Franco e Filippolo de Veris. Forse il medesimo artista ornò un codice della biblioteca Universitaria di Bologna (cod. 1213: " Gualterii

selmo Rozio. E dovette essere compiuto circa il 1390 poiché anche gli esempi arrecati per calcolare le lune si riferiscono agli anni 1387 e 1394. All'ufiziolo, ricchissimo di ornati, seguono molte carte nelle quali le miniature a tutta pagina si alternano con brevi preghiere.

Anglici Romuleae Fabulae „) nel quale alcune miniature (fig. 296) hanno tanta somiglianza con quelle del " Tacuinum „ [1].

Fig. 295. — Modena, Bibl. Estense: cod. lat. α. 7. 3.

[1] Rammentiamo in questo luogo anche i seguenti mss. della biblioteca Ambrosiana: — 1. Ms. B. 19 inf.: " Statuta civitatis mediolanensis „; miniato sul finire del sec. XIV. Nel disegno delle pieghe dei panni vi appare già una maniera affine a quella che prevarrà sul principio del Quattrocento. — 2. Ms. R. 49 sup.: " Petrarcae *De viris illustribus* „: scritto a Roma nel 1426. La miniatura del frontespizio (cc. 2 *verso*) sembra eseguita da un miniatore lombardo ritardatario, ligio ancora alla maniera della fine del Trecento.

Nel castello che Galeazzo Visconti aveva fondato a Pavia, fiorito di nobili forme gotiche, uno dei maggiori tesori era la raccolta dei manoscritti. Arricchita sempre più dai signori di Milano durante il Quattrocento, essa fu preda di Luigi XII, re di Francia. I suoi codici vennero allora trasportati a Parigi ove, in parte, si conservano tuttavia nella biblioteca Nazionale, facili sovente a riconoscersi, oltre che per altre ragioni, per la postilla che vi fu segnata quando giunsero dall'Italia: " de Pavye au roys Loys XII „ [1].

Fig. 296. — Bologna, Bibl. Universitaria: cod. 1213.

Chi potrà ricomporre idealmente insieme la dispersa biblioteca ci darà l'immagine più viva ed esatta della cultura fiorita per due secoli nella corte dei Visconti e degli Sforza [2]. Come di altre biblioteche principesche italiane dovevano esser parte ragguardevole di quella i romanzi francesi che nell'Italia superiore [3], già nel secolo XIII, avevano avuto grandissima voga così da essere sovente trascritti da calligrafi nostri e da dar luogo a redazioni nello strano linguaggio franco-italiano [4].

Apparteneva appunto alla raccolta pavese un frammento del romanzo in prosa di " Lancelot du Lac „, conservato ora nella biblioteca Nazionale di Parigi (ms. fr. 343), nel quale

[1] L. Delisle, *Le Cabinet des Mss.*, Parigi, 1868, I, 126 e segg.; Bibliofilo (D'Adda), *Indagini sulla Libreria visconteo-sforzesca del Castello di Pavia*, Milano, 1875.

[2] Nuove ricerche sulla libreria viscontea promette F. Novati, dalle quali speriamo più viva luce anche sulla storia della Miniatura lombarda.

[3] Cfr.: F. Novati, *I codd. francesi de' Gonzaga* (*Romania*, XIX, 161 e segg.).

[4] G. Paris, *La litt. française au moyen age*, Paris, 1890; L. Gautier, *Les epopées françaises*, Paris, 1892, II, 345 e segg.

la bella scrittura gotica rotonda indica sicuramente un calligrafo italiano della seconda metà del Trecento [1].

Le miniature, intercalate talora nel testo del romanzo, ma più spesso situate in calce dei fogli, non sono racchiuse da cornice; sovente esse si espandono liberamente pei margini; sempre si giovano per campo della tinta stessa della pergamena, così che appare anche più tenue il loro colorito, leggero e trasparente, nelle figure e nei particolari delle composizioni. Le scene sono ideate agilmente, da un artista di felice e spontanea fantasia, che riveste gli episodi del romanzo coi più lieti colori della vita signorile del suo tempo.

Alcune rappresentazioni hanno una grande semplicità, sono anzi così poco determinate che ricorrono più volte nel romanzo quasi composizioni generiche: così i novellatori popolari ripetono, come pause, le stesse situazioni e parole. Tale la miniatura raffigurante la regina e Galahaz, figlio di Lancellotto, in atto di parlare quietamente, seduti nell'interno d'una camera (fig. 297) [2]. Dà bellezza alla scena la rappresentazione accurata d'ogni particolare: la camera ha le pareti tinte delicatamente di colore di malva; il bancale è ricamato; nelle figure sono riprodotte con tutto scrupolo le fogge signorili della fine del Trecento.

La regina, dalle lunghe chiome fluenti quali nelle figure femminili dipinte nell'oratorio di Lentate, è vestita di un'attillata tunica bianca a ornati d'oro; il cavaliere, dalla zazzera tagliata in tondo come usò portare Gian Galeazzo, e secondo le descrizioni del cronista Giovanni de Mussis, ha calze azzurre con punte lunghe ai calzari, corsaletto verde messo d'imprese di cuori trafitti, e anche la sua cintura è nella foggia degli ultimi decenni del Trecento. Povere di espressione nella scarsa azione drammatica del momento rappresentato, le due figure sono tuttavia attraenti per i gesti cortesi, per i delicati colori dei visi; sul fondo eburneo della pergamena, le loro carni sono toccate di un roseo tenue e di sottili luci bianche con una maniera assai affine a quella di Giovannino e di Salomone de' Grassi, e soprattutto simile a quella dell'anonimo miniatore dell'ufiziolo della biblioteca Nazionale di Parigi.

---

[1] Non diamo soverchia importanza alla provenienza del codice poiché è noto come G. Galeazzo trasportasse a Pavia la biblioteca carrarese di Padova. Conviene tuttavia di ricordarla, e di farne gran conto quand'essa concordi con altri argomenti. — Cfr. P. Paris, *Les mss. français*, Parigi, 1836, II, 363: n. 6964. Ms. membr. (c. 0,30 × 0,20) di cc. 106, mutilo al principio e alla fine, ov'è la solita postilla: " pavie, au roys Louis XII ". Dalle cc. 65 in poi molte delle illustrazioni sono tratteggiate soltanto a penna, per opera dello stesso miniatore che ornò le carte precedenti.

[2] Riprodotta a colori dal Racinet (*Le costume historique*, IV, tav. 205).

Ma altrove i più complicati episodi del romanzo dànno materia svariatissima all'illustratore. Il quale non soltanto commenta il testo in modo elegante, ma attingendo dai suoi tempi e dalle usanze loro ogni particolare delle rappresentazioni ci offre quelle fresche e vive immagini del passato che non sono fra i minori godimenti che l'Arte può dare.

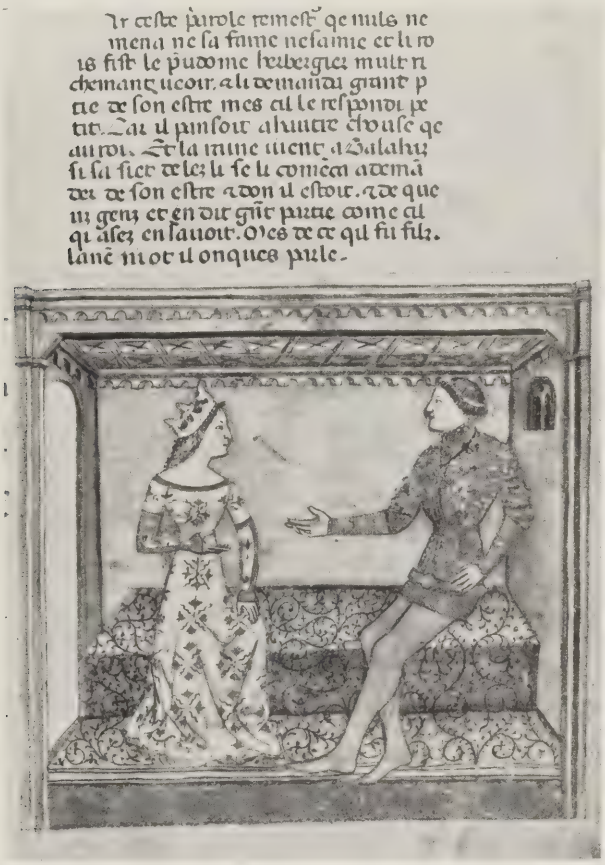


Fig. 297. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. 343 (" Lancelot „).

Nella scena del giuramento dei cavalieri che vogliono muovere alla ricerca del santo Graal [1] (fig. 298) sono espressi con sobrietà e sicurezza gli atti del sacerdote, del giovine cavaliere che giura fermamente il suo voto, di Artù e degli altri eroi serrati insieme in un ferreo gruppo; la chiesa è sormontata d'un alto tiburio come alcune chiese trecentesche di

[1] Per il contenuto del romanzo cfr. specialmente E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan*, Paris, 1891; indici.

Lombardia. Partono poi, tra il pianto dei cittadini, i cavalieri per la loro impresa, preceduti dal re Artù, che li accomiata sul limitare della fo-

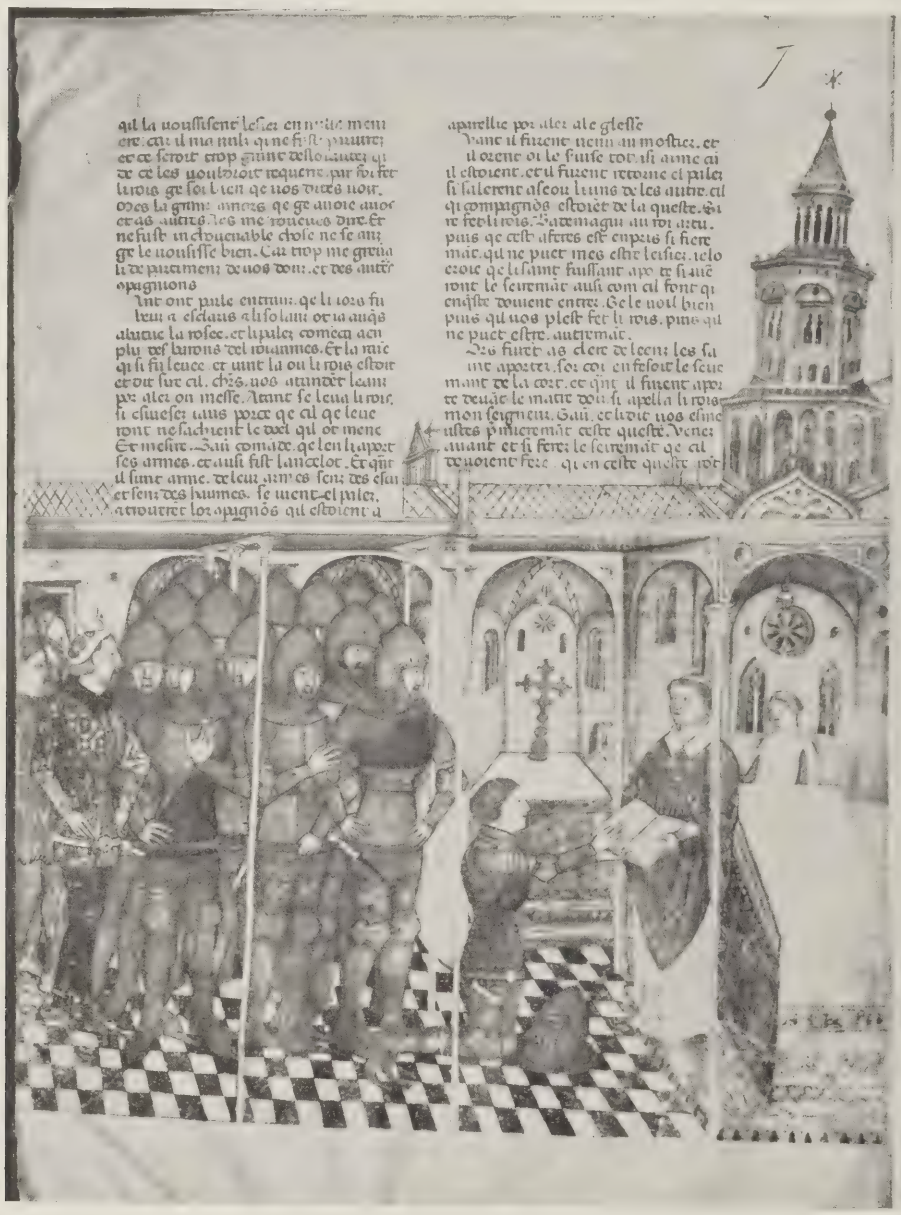


Fig. 298. — Parigi, Bibl. Naz., ms. fr. 343 (" Lancelot „): il giuramento dei cavalieri del S. Graal.

resta (fig. 299 e 300): hanno cimieri variati, armi leggiadramente colorate, robusti cavalli; è una schiera di nobili armati d'una delle nostre corti signorili della fine del Trecento.

Fig. 299 e 300. — Parigi, Bibl. Naz., ms. fr. 343 (" Lancelot "): la partenza per la ricerca del S. Graal.

Tale modo semplice e spontaneo di illustrazione, che trae dal vero tanti elementi, riesce a colorire opportunamente il contenuto fantastico del romanzo, e dimostra nell'artista una continua ricerca della espressione e della grazia. Si osservi come fantasiosamente sia figurato l'episodio dell'incontro, nel bosco, di Perceval col tentatore che gli appare in forma di donzella (tav. XXI). Questa è vestita di cenerino, riccamente adorna, colorita di un roseo delicato nelle guance, e parla fanciullescamente ti-

Fig. 301. — Parigi, Bibl. Naz., ms. fr. 343 (" Lancelot "): la morte della sorella di Perceval.

randosi con la mano le trecce mentre Perceval, sul fosco cavallo, le fa un cenno risoluto; all'intorno sono le piante brune della selva fra le quali anche nascono i funghi. Nella scena della morte della sorella di Perceval (fig. 301), la quale diede il suo sangue per sanare la signora del maniero ove era stata accolta col fratello, con Bohort e Galahaz, sono intense le espressioni delle figure: la fanciulla cade esanime mentre uno dei cavalieri la guarda addolorato, e una biondissima donzella, cinta d'un braccio dal suo compagno che le parla vivacemente, osserva con indifferenza la scena.

Tav. XXI. — Parigi, Bibl. Naz., ms. fr. 343 (“ Lancelot „): Perceval e la donzella.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Il colorito tenue e quasi privo di chiaroscuro, il disegno delle illustrazioni del " Lancelot ", e anche il loro realismo, corrispondono assai ai caratteri che trovammo nelle miniature sicuramente lombarde, e soprattutto in quelle dell'ufiziolo della biblioteca Nazionale di Parigi. Anzi vi troviamo tanti riscontri con queste ultime che dobbiamo credere essere stato ornato il " Lancelot " dal medesimo miniatore dell'ufiziolo di Parigi, sebbene in epoca alquanto diversa.

Si osservi come nelle illustrazioni del romanzo ritornino frequenti nei visi delle figure certi lineamenti ammaccati, labbra sottili e mal disegnate, pinne del naso stranamente contratte, quali ben si vedono nella miniatura rappresentante Galahaz che riceve lo scudo crocesignato (fig. 302) e in molti altri fogli: le medesime fattezze ricorrono nelle figure dell' ufiziolo di Parigi (fig. 303). Si confronti il gruppo delle fanciulle che stanno sulla porta del " castello delle pulzelle " (fig. 304) con la miniatura di S. Orsola e delle sue compagne (fig. 221) nell' ufiziolo di Parigi, per osservare quante somiglianze dei visi e del costume siano fra i due codici. Anche nel colorito delle carni, con leggieri profili rosei, e delle vesti, nel disegno delle figure dei cavalli e di altri animali [1] le rispondenze fra le miniature dei due manoscritti sono continue.

Ma nelle illustrazioni del romanzo gli sfondi non hanno più un aspetto decorativo, le composizioni sono più libere e varie, il colorito è più raffinato; né altre qualità ha la miniatura del " Tacuinum " di Parigi (fig. 283) che ci parve opera del medesimo artista: conviene perciò credere che questa e le miniature del romanzo siano state eseguite in tempo alquanto più tardo di quello in cui fu ornato l'ufiziolo, forse negli ultimi anni del Trecento.

Mentre affermiamo essere certamente opera di un miniatore lombardo le illustrazioni del " Lancelot ", già posseduto dalla biblioteca viscontea di Pavia, proponiamo soltanto come cosa molto probabile, sebbene non del tutto sicura, che siano pur lombarde le miniature di un altro codice della biblioteca Nazionale di Parigi, contenente un frammento del romanzo in prosa di " Guiron le Courtois " (cod. fr. Nouv. Acq. 5243) [2],

---

[1] Nel colorito delle vesti si ritrovano talvolta (fig. 305) certe singolari sovrapposizioni di tinte come nelle miniature dell'ufiziolo. Nella miniatura (cc. 27) rappresentante Perceval che, accompagnato da un leone, combatte contro il drago, i due animali sono del tutto simili a quelli della Tentazione di S. Antonio nell'ufiziolo di Parigi.

[2] Cfr: L. Delisle, *Mss. latins et français*, Parigi, 1875-1891, pag 694. — Ms. membr. (0,30 × 0,27) di cc. 92, mutilo del principio e della fine, di scrittura e di provenienza italiana. Sul suo contenuto, cfr.: E. Löseth, op. cit., pag. 439 e segg.

nelle quali si esplicano lo stesso modo di illustrazione e il medesimo stile, ma condotti a una maggiore raffinatezza.

Le composizioni del " Guiron „ sono anche più realistiche di quelle del " Lancelot „, e meglio riflettono la vita signorile della fine del Trecento. Esse si estendono più liberamente sui margini del manoscritto dando talora l'impressione d'uno spazio indefinito; il loro disegno e il colorito hanno tratti di finezza squisita. E sovente la fantasia aggiunge bellezza a ciò che l'artista trae dall'osservazione, lo compone in nuova maniera.

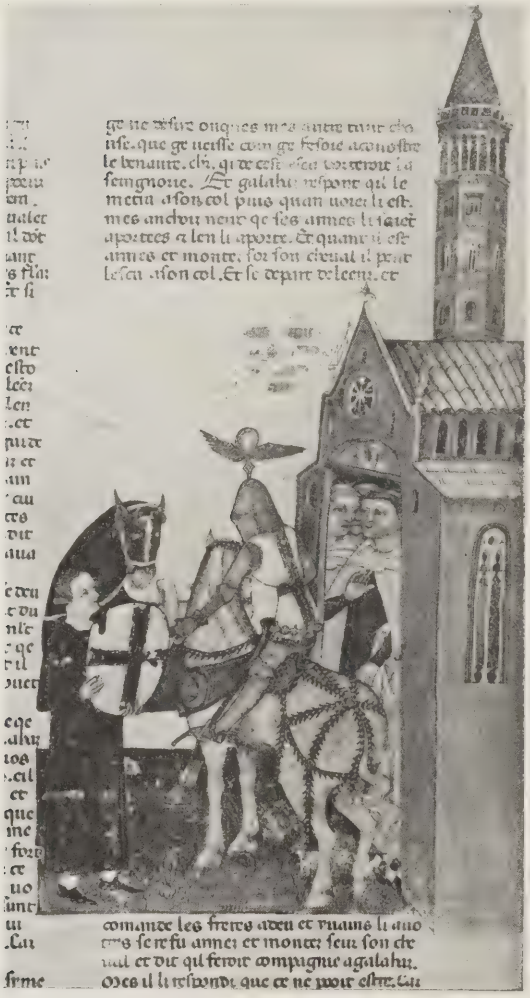


Fig. 302. — Parigi, Bibl. Naz., ms. fr. 343 (" Lancelot „).

Così nella scena rappresentante l'arrivo di un cavaliere sconosciuto alla corte di Artù (fig. 306).

Presso la spiaggia scogliosa è ormeggiato il navicello sulla cui prora si ergono tre aste con un pavese: un'asse è gettata dalla nave alla terra. Il cavaliere, catafratto, attende immobile, accompagnato dal burlevole nano che cavalca un ronzino, mentre Blioberis s'inginocchia dinanzi ad Artù per ottenere di accogliere la sua disfida, e il re ascolta sorridendo fra i cortigiani che, usciti dal padiglione, guardano intenti e parlano fra di loro. Il terreno è fiorito; alberi sorgono nello sfondo, occultati in parte dalle colonne del testo: dall'alto d'un palco, coperto di drappi, le donzelle si protendono curiose.

Il disegno della miniatura è esatto, elegante; i colori che tingono lievemente la pergamena, dànno anche maggior delicatezza alle forme: nel complesso, lo stile è di molto affine a quello del " Lancelot „, sia per somiglianze generiche nel comporre, sia per relazioni di tratti parti-

colari. Si confrontino infatti nei due manoscritti il disegno dei cavalli, le mosse grevi, e quasi incerte, degli arti inferiori delle figure; anche certi vivi contrasti di tinte nelle vesti corrispondono al colorito delle miniature del " Lancelot „ e dell'ufiziolo di Parigi.

Fig. 303. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 757 (ufiziolo).

Di scena in scena l'illustratore attinge con grande arte nuovi elementi dal vero. Mentre la donzella confida al re Artù che l'ignoto cavaliere è Fieramonte, nella camera attigua due cavalieri stanno a sedere sui letti, ed uno di loro si ristora con la bevanda recatagli da un donzello; la rappresentazione rievoca nel modo più intimo ed intenso la vita

signorile del Trecento, e nello stesso tempo espone con grande nobiltà l'episodio del romanzo.

In altra miniatura, tre cavalieri favellano della prossima fine del castello " de la doloreuse garde „, seduti nell'interno d'una camera parata di drappo azzurro (fig. 307): pende dal soffitto una lanterna nella quale arde un cero, una candela accesa è fissata sopra una colonna, ed uno dei donzelli, che stanno in ascolto, innalza una torcia gocciolante. Il momento, lo spazio, i particolari pittoreschi che giovano a dar l'impressione dell'ora notturna, sono indicati con finissima arte.

Dove si narra come la donzella conduca il cavaliere nella camera dell'agguato (tav. XXII), lo scenario è composto in modo anche più fantastico: è notte; la luna s'inarca nell'alto; alla porta del castello sta il cavallo. Il cavaliere, fiducioso, è condotto per mano dalla donzella che lo guarda in viso quasi per rassicurarlo.

Altrove l'artista dimostra un alto sentimento della bellezza e dell'espressione (fig. 308). Un cavaliere percuote con l'elsa della spada l'avversario caduto, e la fanciulla che lo accompagna si accascia al suolo

Fig. 304. — Parigi. Bibl. Naz., ms. fr. 343 (" Lancelot „): il castello delle pulzelle.

Fig. 305. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. 343 (" Lancelot „).

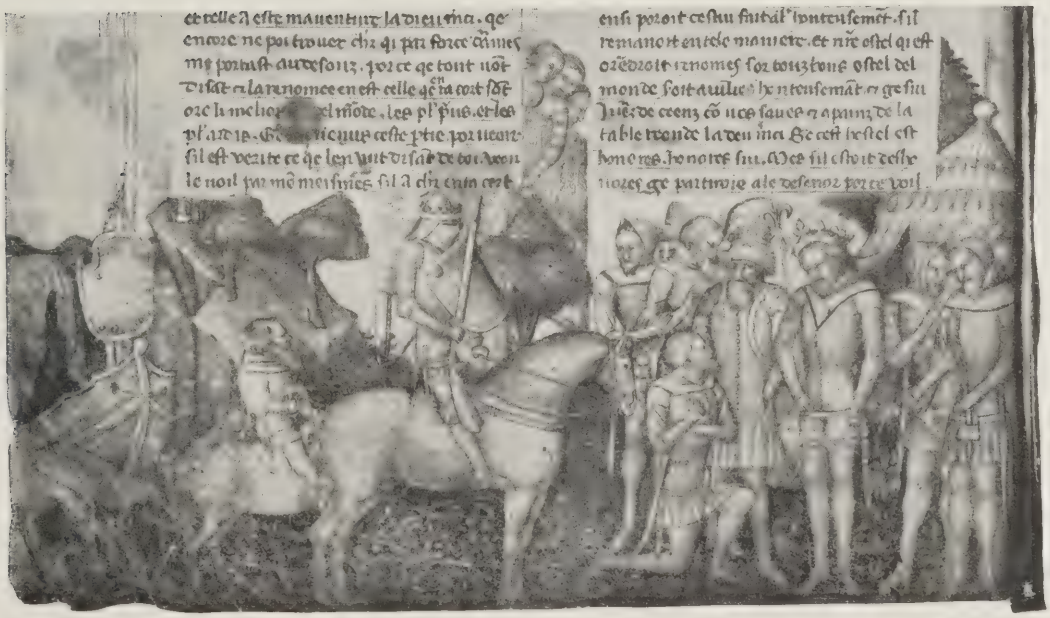


Fig. 306. — Parigi, Bibl. Naz., ms. fr. Nouv. Acq. 5243 (" Guiron „): arrivo di Fieramonte alla corte di Artù.

volgendo il viso dolente verso colui che osserva, compassionevole, la scena. Non potrebbe darsi maggior grazia nell'atto della donzella! E il colore, come in tutte le altre miniature [1], aggiunge delicatezza al disegno. Sopra il terreno colorito di verdolino a sfumature, si adagia la bianca veste, ricamata di fiori rossi e gialli, che stringe il corpo formoso della

Fig. 307. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. Nouv. Acq. 5243 (" Guiron ").

fanciulla; e sul viso di questa non sono che tinte tenui così che a stento velano il candore della pergamena.

Nelle miniature del " Guiron le Courtois " la maniera che abbiamo seguìto nel suo svolgersi durante la seconda metà del Trecento, nella Pittura e nella Miniatura, perviene a grandissima perfezione quasi in ultima e logica conseguenza dell'opera dei frescanti e dei miniatori lombardi della fine del Trecento. Né soltanto per ciò, ma perché il modo di illustrazione del romanzo assomiglia del tutto a quello seguìto dal-

[1] Il colorito, sebbene più raffinato, trova riscontro con le opere dell'anonimo miniatore dell'ufiziolo di Parigi, anche per certi vibranti accozzi di tinte diverse nelle vesti (ornati rossi su fondo azzurro, ecc.: cfr. fig. 309)

Tav. XXI. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. Nouv. Acq. 5243 (« Guiron »).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

l'illustratore del " Lancelot „, v'è buona ragione di credere che anche il miniatore del manoscritto del " Guiron „ sia stato un lombardo.

È ovvio che nell'ampia diffusione avuta dai romanzi cavallereschi nell'Italia superiore, la loro trascrizione non dovette essere cosa particolare alla Lombardia, e che artisti non lombardi poterono attendere anch'essi ad illustrarli. Anche è ragionevole il congetturare che nel continuato lavoro di illustrazione dei medesimi testi — i romanzi francesi e le loro

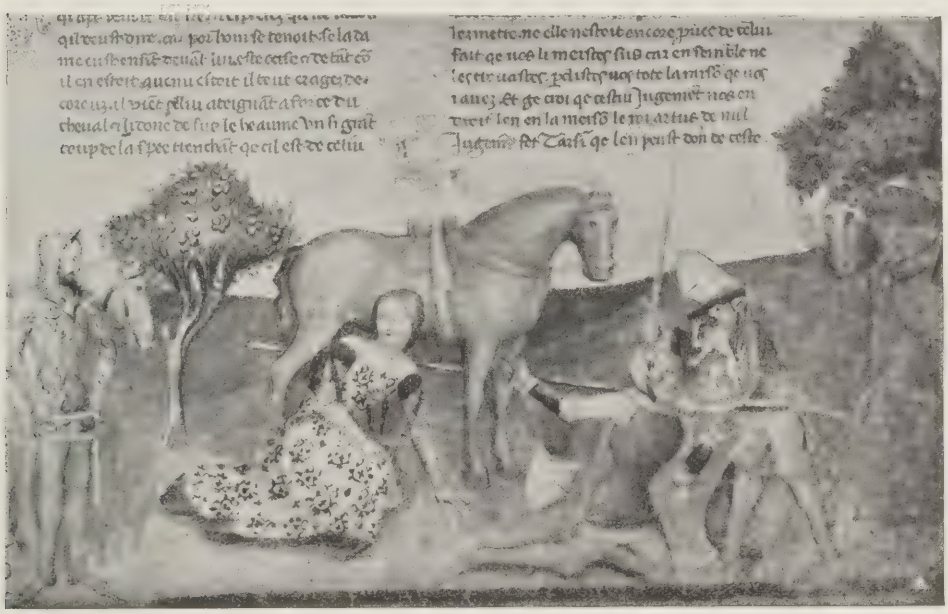


Fig. 308. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. Nouv. Acq. 5243 (" Guiron „).

redazioni franco-italiane ebbero grande voga già dalla fine del secolo XIII — si sia presto formata, e diffusa di luogo in luogo, una certa uniformità nella maniera di commentare graficamente i racconti, sì che il modo d' illustrazione abbia a presentare, d' epoca in epoca del suo svolgersi, molte somiglianze fra tutte le regioni dell'Italia superiore, le quali erano strettamente collegate insieme da molteplici relazioni di coltura e d'arte.

Ora, senza affermare che la storia della Miniatura si debba scindere in rami diversi secondo il vario contenuto letterario dei manoscritti, ci sembra cosa naturale, e dimostrata da molti fatti, che quando l'opera dei miniatori si esercita persistentemente intorno a un medesimo testo s'in-

volga anch'essa in tradizioni di iconografia, quali si formano anche in altre arti imponendosi pur a grandissimi maestri.

Giova perciò ricordare, ma brevemente, i diversi stadi della illustrazione dei romanzi cavallereschi in Italia, per giudicar meglio del valore dei miniatori lombardi che attesero a tale còmpito sulla fine del Trecento, e anche per risolvere un dubbio che nasce spontaneo nella mente: se come i calligrafi italiani copiarono i testi francesi, non forse i miniatori anch'essi abbiano copiato delle composizioni ideate da artisti oltramontani.

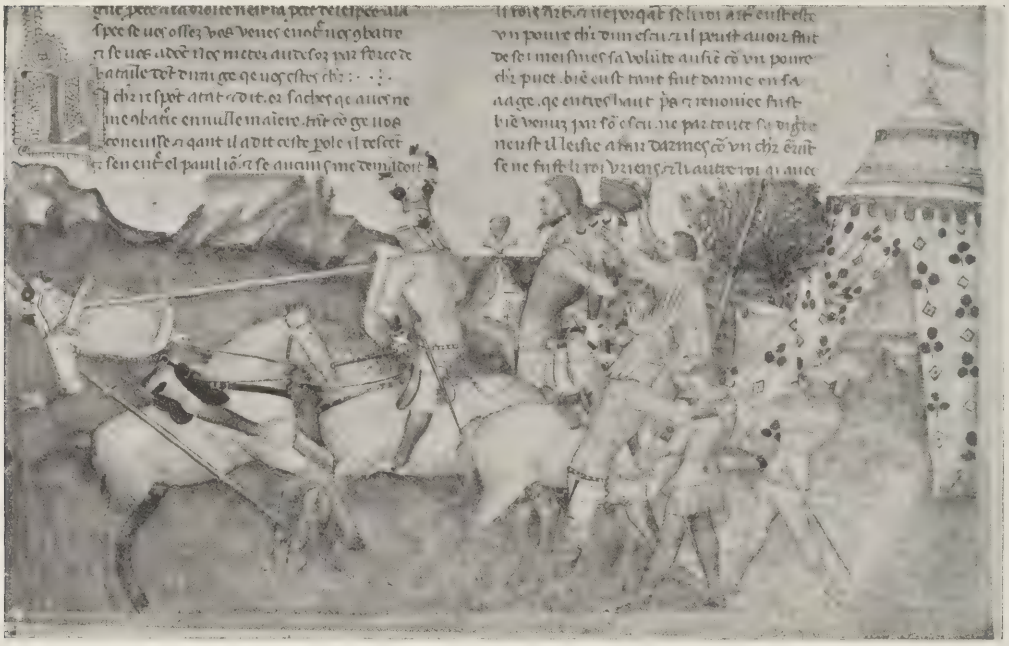


Fig. 309. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. fr. Nouv. Acq. 5243 (" Guiron „).

I più antichi romanzi cavallereschi trascritti in Italia, sinora a noi noti, appartengono alla fine del secolo XIII, e non hanno che povere illustrazioni.

Nella preziosa raccolta di codici francesi posseduta dalla biblioteca Marciana un " Giron li courtois „ [1] (cod. fr. IX) trascritto da calligrafo italiano, e forse in Lombardia — ché antichi possessori vi tracciarono lo stemma del biscione — non ha se non rozzi disegni a penna coloriti di tinte senza rilievo, o con qualche lumeggiatura leggiera, sì da rammen-

[1] Cfr. D. Ciampoli, *I codici francesi della Bibl. di S. Marco*, Venezia, 1897, pag. 26. — Il ms. è degli ultimi anni del sec. XIII o del principio del XIV.

tare lo stile di miniatori emiliani tra il XIII e il XIV secolo; talvolta le illustrazioni si ripetono uniformi col ripetersi di situazioni identiche nel racconto, ma talora dimostrano una qualche libertà di composizione, e dànno indizio di ricerca d'espressione. Simili ad esse, per forma illustrativa e per stile, sono le miniature di un " Lancelot „ (cod. fr. XI) della stessa raccolta Marciana, e di altri romanzi della biblioteca Vaticana e dell'Estense di Modena, trascritti nella medesima epoca: e piuttosto che imitate da esemplari oltramontani possono dirsi nate dallo stesso popolare modo d'illustrazione che anche oltralpe appare, sia in manoscritti, sia in dipinti murali [1].

Nella prima metà del secolo XIV, in altri codici di contenuto cavalleresco, scritti in Italia, si ritrovano miniature meglio elaborate nella composizione e nella fattura. Un " Tristan „, pervenuto anch'esso alla biblioteca Nazionale di Parigi (ms. fr. 755) dal castello visconteo di Pavia, quasi preannunzia tutti i caratteri che si svolgeranno nelle miniature dei manoscritti lombardi della fine del Trecento [2]. L'illustrazione, non più schematica, vi divien ricca d'improvviso; e sebbene in qualche parte, e specialmente negli sfondi, abbia degli elementi convenzionali, essa attinge largamente dal vero. Già in una delle scene di caccia (fig. 108) la miniatura si espande pei margini laterali del codice; sullo sfondo di ornamenti, nel quale gli alberi e le rocce sono disegnate in modo manierato, le figure son proprio vestite delle fogge signorili che usavano fra noi nella prima metà del Trecento: da un lato, su un bianco corsiero, Tristano, vestito di scarlatto, dà fiato a un corno mentre i cani atterrano il cervo, ed i compagni accorrono. La maniera del colorire può trovar confronto nelle miniature emiliane del principio del sec. XIV, ma ha pur qualche rapporto con quella del " Pantheon „ di Azzone Visconti.

Sebbene manchino sicuri riscontri, non è improbabile che sull'illustrazione del " Tristan „ abbia avuto influenza un esemplare francese come il codice del romanzo del " Graal „ della biblioteca Nazionale di Parigi (ms. fr. 95), già nel castello di Pavia: e ciò appare anche più verisimile per altri codici che appartengono allo stesso stadio del modo d'illustrazione dei romanzi cavallereschi, come la " Conqueste de la Terre

---

[1] Cfr. per la pittura murale gli affreschi di S. Floret d'Alvernia (P. Gelis-Didot et H. Laffilée, *La peinture decorative en France*, tav. 33) e quelli di Smalkalden (P. Weber, *Die Iweinbilder aus dem XIII Jahrh. im Hessenhofe zu Smalkalden* in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1901, pag. 72 e segg.). — Coi mss. italiani surricordati si possono confrontare anche, per la loro semplicità illustrativa, alcuni codd. tedeschi del sec. XIII (Monaco, Staatsbibl.; cod. germ. 51: Tristano. — Ibid.; cod. germ., 19: Parsifal).

[2] Cfr. pag. 152. — A cc. 2 è uno stemma a fasce bianche e rosse.

d'outremere „ della biblioteca Nazionale di Parigi (cod. fr. 2631) [1], e l' " Historia Alexandri „ della biblioteca di Lipsia (ms. CCCCXVII) [2]. Ma l'influsso oltramontano è soverchiato dalla libertà stilistica propria agli artisti italiani.

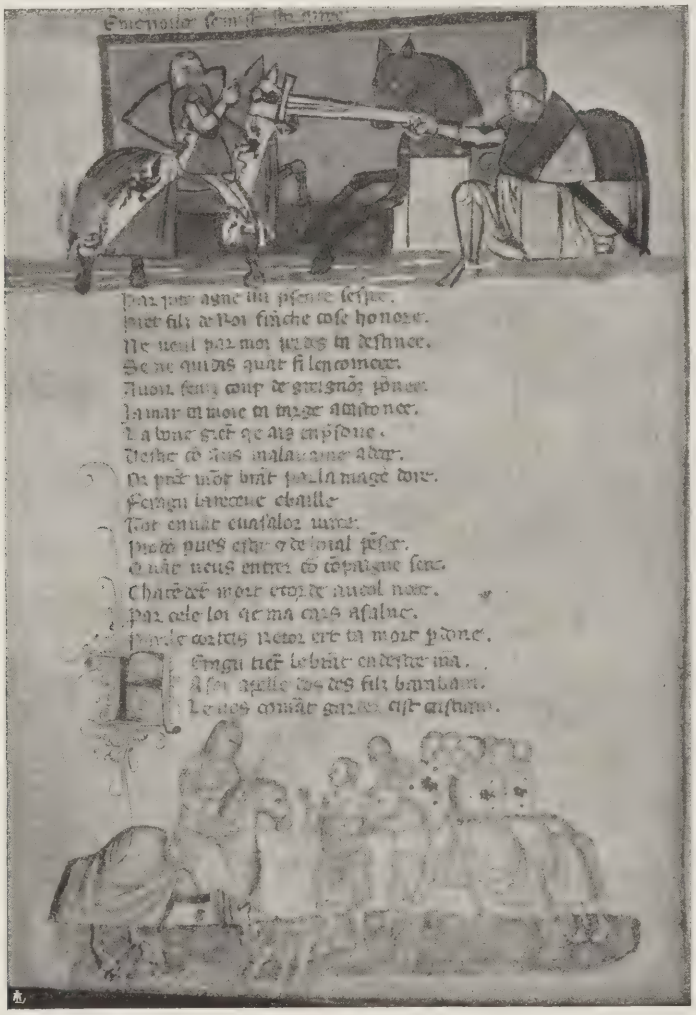


Fig. 310. — Venezia, Bibl. Marciana: cod. fr. XXI (" Entrée de Spagne „).

I quali, sciolti dagli esagerati canoni gotici e dalle tendenze a forme piuttosto decorative che pittoriche, particolari allora dei miniatori francesi, svilupparono l'illustrazione della materia cavalleresca con animo

[1] Il cod. proviene anch'esso dalla Biblioteca viscontea di Pavia. È un enorme volume miniato soltanto in piccola parte. Cfr. pag. 152.

[2] Cfr. Bruck, *Malereien*, pag. 176.

realistico e in maniera sempre più originale [1]. Così in breve, in un romanzo composto nella stessa Italia superiore, col linguaggio franco-italiano che le convenzioni letterarie avevano formato, la materia cavalleresca ottenne la più nuova e singolare illustrazione.

Le miniature del manoscritto de " l'Entrée de Spagne ", posseduto dalla biblioteca Marciana (cod. fr. XXI), e un tempo dai Gonzaga, sono

Fig. 311. — Venezia, Bibl. Marciana: cod. fr. XXI (" Entrée de Spagne ").

[1] Ricordiamo alcuni dei mss. marciani più importanti per la storia della illustrazione dei romanzi cavallereschi nell'Italia superiore. — 1. Ms. fr. XIII (romanzi vari): rozze miniature della metà del sec. XIV che servono a connettere le più antiche illustrazioni del ms. fr. IX e XI con quelle della seconda metà del Trecento. — 2. Ms. fr. III (Lancelot): mediocri miniature della seconda metà del sec. XIV, che per qualche parte precorrono quelle dei mss. lombardi di Parigi. — 3. Ms. fr. XV (Le roys Artus): miniature di diversi tempi e artisti fra le quali le più antiche sono del principio del sec. XIV. Da cc. 81 v. a cc. 91, miniature e disegni delicatissimi, della seconda metà del Trecento, affini all'arte lombarda ma probabilmente opera di un artista veronese-padovano. — Fra i mss. non lombardi, del XIV sec., importanti per lo svolgersi del sistema illustrativo dei romanzi è notabile il ms. 2571 della Hofbibliothek di Vienna: un romanzo di Troia, della metà del Trecento, con miniature forse di scuola bolognese.

opera di artisti diversi non soltanto per stile ma anche, noi crediamo, per epoca, sebbene tutti appartengano al Trecento [1]. L'uno di essi segue ancora una maniera affine a quella prevalente fra i miniatori emiliani degli inizi del secolo XIV [2] (fig. 310): egli suol campire le scene con una tinta unita e convenzionale, e usa anche di colorare senza rilievo le figure; ritrae tuttavia con esattezza il costume del suo tempo, e s'industria a dare un colorito locale alle rappresentazioni. Ma altri tra i miniatori de " l'Entrée de Spagne ", già è più prossimo, nelle complesse composizioni, agli illustratori lombardi del " Lancelot " e del " Guiron le courtois ", della Biblioteca Nazionale di Parigi. Il più singolare è dotato di una forte intuizione degli effetti pittorici sì che con gli impasti grassi dei colori, ch'egli adopera in tratti rapidi e audaci, riesce a dare vive impressioni dello spazio, della forma, dell'affollarsi delle figure [3]. Con ardore d'invenzione, egli compone assalti di cavalieri, assedi di città; con potente immaginativa, affronta anche i passi del poema più fantastici e ardui per l'illustratore; ora raffigura come:

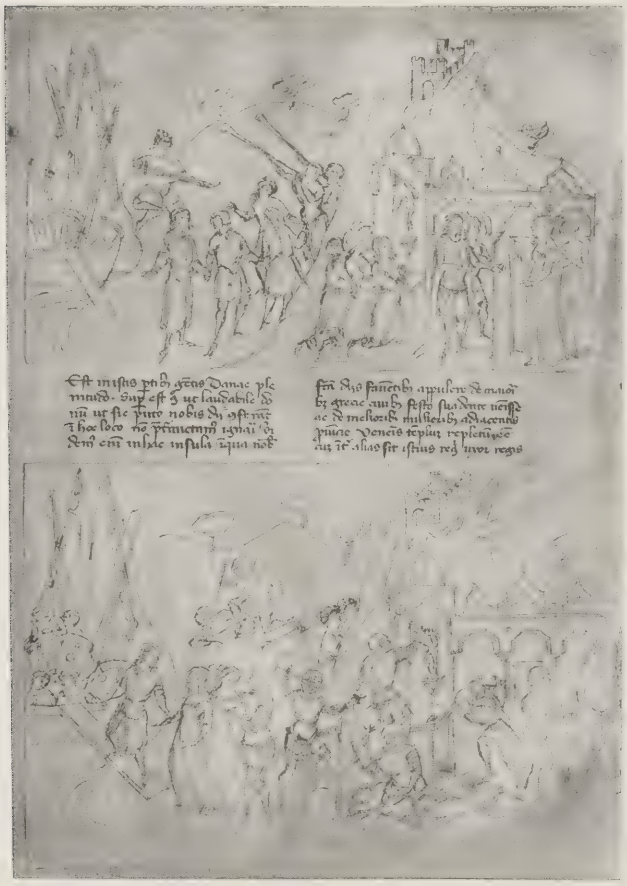


Fig. 312. — Milano, Bibl. Ambrosiana: cod. H. 86 sup.

> les soudoiers de rome seguirent lor signor
> e furent bien dex mil vasal de gran valor

[1] Cfr. Ciampoli, *I codici francesi*, op. cit., 58. Non accettiamo il giudizio del Ciampoli intorno alle miniature.

[2] Questo miniatore lavora da cc. 1 a cc. 29 v., ove tuttavia la miniatura a piè del foglio è di altro artista; e anche nelle due grandi miniature a cc. 160 v. e 161.

[3] La sua opera incomincia a cc. 84 v. e giunge sino al termine del volume, salve le cc. 160 v. e 161.

al passar sul ponte levatoio, stipati in una schiera variopinta, con balenare d'armi; ora aduna moltitudini che muovono all'assalto di città o al combattimento; ora sa esprimere con efficace maniera l'addensarsi dell'erbe sul terreno sotto il cielo azzurro, là dove i due cavalieri si dipartono (fig. 311).

Le miniature dell'ottimo illustratore de " l'Entrée de Spagne ", per la loro libera e fantastica maniera narrativa, precedono immediatamente quelle del " Lancelot " e del " Guiron " di Parigi nello svolgersi della illustrazione dei romanzi cavallereschi. Il loro disegno e il colorito denso differiscono tuttavia assai dalle opere dei miniatori lombardi; ai quali non si possono adunque attribuire: anzi probabilmente esse furono

Fig. 313. — Milano, Bibl. Trivulziana: cod. 1076 (" Divina Commedia ").

eseguite, nel principio della seconda metà del Trecento, da un artista della regione veneta [1].

Così nel corso del secolo XIV si svolse per opera di artisti dell'Italia superiore, fuori d'ogni influenza d'oltralpe, l'illustrazione dei testi di materia cavalleresca, e, sviluppandosi in conformità del generale divenire dell'Arte, giunse dalle prime povere e informi figurazioni dei manoscritti della fine del Dugento alle complesse e pittoriche de " l'Entrée de Spagne ", e infine a quelle dei manoscritti lombardi che nel loro vasto

[1] Per la miniatura nel Veneto v. specialmente le illustrazioni di un Tito Livio della biblioteca Ambrosiana (cod. C. 214 inf.): G. Fogolari, *La prima Deca di Livio ill. nel Trecento a Venezia* (*L'Arte*, 1907, pag. 330 e segg.). Con quel codice hanno rapporti le illustrazioni di un " De viris illustribus " del Petrarca nella Bibl. di Darmstadt (cfr.: *Jahrb. d. kunsthist. Smmlgn. d. a. Kaiserh.*, 1895, pag. 183 e segg.) e più ancora (fig. 312) il cod. H. 86 sup. dell'Ambrosiana (Guidi de Columna De bello Trojano). I disegni dei tre mss. possono anche compararsi colle miniature dei mss. che abbiamo attribuiti alla Lombardia, dai quali differiscono per fattura e per forza di modellato. Considerandoli ci si presenta il sospetto che la preziosa tela stampata con storie della vita di Edipo, ora in parte nel Museo di Basilea, non sia opera toscana come altri ha voluto, bensì lavoro della regione veneta: cfr. L. Venturi, *Sulle origini della xilografia* (*L'Arte*, 1903, pag. 228); A. Michel, *Histoire*, III, 331.

realismo, e per la fantasia degli artisti, strinsero mirabilmente insieme la realtà e la finzione romanzesca, [1] singolari esplicazioni dell'Arte lombarda nel tempo ch'essa dava così bella forma anche all'illustrazione del " Tacuinum sanitatis „.

Per provar meglio la giustezza dell'attribuzione alla Lombardia di tutte le miniature che abbiamo insieme riunite, giova osservare come il loro stile trovi rispondenze in affreschi lombardi degli ultimi decenni del Trecento e dell'inizio del Quattrocento, quali già scorgemmo tra i dipinti di Franco e di Filippolo de Veris e alcuni dei fogli del Taccuino di

Fig. 314. — Milano, R. Pinacoteca. Simone da Corbetta: affresco.

[1] Hanno strette affinità di stile col gruppo " lombardo „ dei romanzi miniati nella fine del Trecento anche le miniature di una Divina Commedia della biblioteca Trivulziana (cod. 1076; cfr. Batines, II, 139) che crediamo eseguite da artista lombardo, per la grande delicatezza del colorito (fig. 313). Nella Galleria Wallace di Londra una miniatura ritagliata, rappresentante la Cattura di Cristo (n. 69: " veronese; prima metà del XV sec. „), e da riunire anch'essa ai suddetti mss.

Vienna, tra l'affresco della chiesa di S. Lorenzo di Milano e le miniature dell'ufiziolo di Parigi.

Nella Pinacoteca di Brera un affresco (n. 138), ch'era già nel chiostro della distrutta chiesa milanese di S. Maria de' Servi, secondo un' iscrizione ora scomparsa, raffigura Teodorico di Coira, morto nel 1382, presentato alla Madonna da alcuni santi (fig. 314). Recava un tempo inscritto anche il nome del pittore: " Simon de Corbetta fecit „ [1].

Sebbene l'affresco non sia lavoro molto accurato, le sue tinte tenui e sfumate, che rendono poco consistenti le forme, il tipo stesso delle figure, lo studio del ritrarre accuratamente le fogge delle vesti, e anche, nella figura di San Giorgio, certa debolezza di disegno negli arti inferiori, offre motivo di confronto con le miniature lombarde dei romanzi cavallereschi.

È opera mediocre, nella medesima cerchia stilistica, l'affresco di Bassanolo de Magneris, rappresentante la Madonna in trono fra santi, nell' interno della chiesuola di S. Cristoforo [2] sul Naviglio presso Milano, che si avvicina per qualche tratto al dipinto della tomba dei Robiani nella chiesa di S. Lorenzo.

Altri dipinti si appressano maggiormente allo stile di Giovannino de' Grassi, del maestro che, nella sua mul-

Fig. 315. — Milano, R. Pinacoteca: affresco.

[1] Cfr.: M. Caffi, *Teodorico da Coira*, Milano, 1845. — Qualche rispondenza col dipinto di Simone da Corbetta ha un affresco sulla porta della chiesa di S. Giorgio, a Bellano, rappresentante la Madonna fra due santi; ma è opera anche più dozzinale.

[2] È lavoro dello stesso Bassanolo de' Magneris la Crocifissione sottostante all' affresco descritto. Gli avanzi dell'antica decorazione della facciata di S. Cristoforo sono da attribuire alla prima metà del secolo XV.

tiforme operosità, esercitò non soltanto la Miniatura ma anche la Pittura.

Un affresco della Pinacoteca di Brera (n. 4), staccato dal chiostro di S. Maria de' Servi, rappresentante S. Eufemia sotto un'alta cuspide gotica (fig. 315), per le pieghe angolose delle vesti e per le forme di quella architettura può paragonarsi alle opere di Giovannino e di Salomone de' Grassi.

A Piacenza, certi affreschi della chiesa di S. Savino, che si possono riferire al principio del Quattrocento, per il loro colorito dimostrano ancora affinità con le miniature del " Tacuinum „ [1]. Più notabile è nel duomo della medesima città, entro la conca di un'absidiola del transetto di destra, un grande dipinto che raffigura la Madonna in trono col Bambino fra più santi, i quali le presentano un vescovo inginocchiato (fig. 316). Le fogge muliebri vi indicano la fine del Trecento o i primi anni del secolo seguente; il colorito delle carni, senza chiaroscuro, d'una strana

Fig. 316. — Piacenza, duomo: affresco.

[1] Sono due affreschi, di due diversi maestri, distaccati dal muro: l'uno rappresenta una santa ritta in piedi, l'altro la Madonna seduta a leggere. Un affresco trasportato ora nell'Episcopio di Piacenza, rappresentante la Madonna col Bambino e un santo monaco, appartiene anch'esso al principio del sec. XV, ma fu ridipinto in parte nel 1494.

morbidezza, e anche il fine disegno corrispondono molto alla maniera di Giovannino de' Grassi. Una vivace espressione è nel vescovo che guarda intento e sorridente il Bambino mentre sorridono pure tra di loro i santi.

Forse il medesimo maestro dipinse anche una piccola, e ora guasta, custodia per reliquie conservata nel Museo Civico di Piacenza (fig. 317), colorendo di tinte tenui, e quasi a punta di pennello, il volto delle figure, formandone le mani appunto come nell'affresco, in modo simile a quello usato da Giovannino de' Grassi nei suoi disegni.

Con le miniature del " Tacuinum sanitatis „ più prossime alla maniera di Giovannino si possono connettere anche gli affreschi della volta e della lunetta terminale della chiesa di S. Maria in Selva nel cimitero di Locarno, che nella loro fattura dimostrano di essere stati eseguiti tra il secolo XIV e il XV mentre un' iscrizione, ch' è frammentaria, sembra assegnarli all'anno 1400 [1].

Nella lunetta (fig. 318), le figure dei fedeli raccolti sotto il manto della Madonna di Miseri-

Fig. 317. — Piacenza, Museo Civico: dipinto.

[1] Cfr. Rahn, *Wandgem.*, 34 e segg.; W. Suida, *Studien z. lomb. Mal.* (*Monatshefte f. Kw.*, 1909, 470).
Gli affreschi della volta e della lunetta terminale non sono della metà del sec. XV (Rahn, loc. cit.), anzi si debbono assegnare alla fine del Trecento o ai primi anni del secolo seguente, come bene disse il Suida (loc. cit.) sia per il loro stile, sia perché si può ancora decifrare questa scolorata iscrizione: " .... fecit fieri Johanninus dictus pelegrinus .... mcccc „. Sembra che la data non sia monca, e indichi

cordia hanno riscontro in molte carte del " Tacuinum „, sia nel loro aspetto, sia nel comporsi delle semplici pieghe dei panni [1]; un tinteggiare lieve e chiaro nelle vesti, sfumato e senza ombre nelle carni è per tutto l'affresco. Le crociere della volta, che furono dipinte dal medesimo va-

Fig. 318. — Locarno, S. Maria in Selva: Madonna di Misericordia.

lente maestro, scorniciate di fregi con foglie racemi e fiori composti in nuovi accordi di tinte gialle verdi e grige [2], hanno degli sfondi listati e ornati come fossero delle miniature. In alcune loro parti [3] lo stile del pittore si fa manierato nel comporre le pieghe dei panni come quello di alcuni dei miniatori lombardi a noi noti, ma in altre ha delle forme semplici e più prossime a Giovannino de' Grassi: dove, sul terreno fiorito, son figurati alcuni santi. Fra i quali una martire e due cavalieri (fig. 319 e 320), vestiti nelle fogge della fine del Trecento, sembrano figure ricavate dalle vivaci illustrazioni del " Tacuinum „.

---

appunto l'anno 1400, perché in una Crocifissione dipinta sotto quella lunetta da un altro e più mediocre pittore, si legge la data del 1401 (" Bernardus filius macagnini fecit fieri . . . . mcccci die primo septembris „). — Il pittore che affrescò la volta e la lunetta dipinse forse anche una Natività e una Madonna fra due santi nella parete di sinistra. Ma quelli affreschi sono troppo guasti perché si possano giudicare con sicurezza. Sulla parete di destra le Esequie della Madonna, rozzo lavoro della metà del sec. XV, sono segnate: " Jacobinus de Vaylate pinxit „. Altri affreschi sono anche più rozzi e recenti.

[1] Si confrontino specialmente alcune delle devote con le figure di qualche miniatura del " Tacuinum „ (fig. 273). — Nell'Annunziazione, figurata ai due lati della Madonna di Misericordia, il medesimo maestro usa delle forme più manierate, che pur si ritrovano in alcune parti della volta.

[2] Fra gli ornati dei costoloni sono intercalati dei motti in volgare.

[3] Soprattutto nelle crociere ove sono l'Incoronazione della Madonna e gli Apostoli.

Fig. 319. — Locarno, S. Maria in Selva: Santi.

Fig. 320. — Locarno, S. Maria in Selva: Santi.

Altri dipinti possono confrontarsi anche per il loro soggetto con le composizioni profane in cui più si esercitarono i miniatori lombardi.

A Brianzole, presso Lecco, una casa rustica nasconde gli avanzi di un'antica abitazione signorile che dominava da quella altura l'incantevole campagna [1]. Ancora si scorgono, sulle pareti di una sala ruinosa, i resti d'una decorazione con grandi figure, ora quasi scolorate; in altra camera, attigua a quella, rimangono degli affreschi guastissimi, nei cui fregi, di fogliami e di figure ignude, riappare lo stemma di quella famiglia dei

Fig. 321. — Cremona, duomo: Storie di Isacco.

Porro che fece decorare gli oratori di Mocchirolo e di Lentate. Sul fondo delle pareti, ora rossastro, s'intravedono profili di figure che, per i loro costumi, richiamano alla fine del secolo XIV o ai primi anni del secolo seguente. Erano scene di caccia. Da un lato una donzella, vestita di lunga *cipriana*, scocca l'arco, mentre una sua compagna, a braccia conserte, la guarda, e un levriero si slancia dinanzi a lei. Nell'altra parete tre cani dilaniano un cervo che, sfinito, si accoscia a terra (fig. 330).

---

[1] A. Magni, *Notizie* (*Riv. Archeol. della Prov. e ant. Diocesi di Como*, 1906, 51-52).

Ma il più singolare parallelo con le miniature del " Tacuinum „ è offerto da una serie di affreschi nei quali la materia sacra è travestita in modo del tutto profano, con lieto e semplice realismo.

Nel duomo di Cremona [1] le volte delle navate minori, nel transetto, conservano ancora parte degli antichi affreschi che narravano le storie della Genesi.

Gli storici locali dicono essere quelle le più antiche pitture conservate a Cremona, e le attribuiscono a un Polidoro Casella vissuto a mezzo

Fig. 322. — Cremona, duomo: Natività d'Ismaele.

il Trecento [2]. Probabilmente tale opinione, che non può vantare una lunga tradizione, ha motivo nel desiderio di riferire il nome dell'antico pittore, noto per documenti, a qualcosa di concreto. Che i dipinti non possano credersi del principio del Trecento, ch'essi anzi siano della se-

---

[1] Teniamo ricordo anche di una grande Madonna nella volta del coro dello stesso duomo, della fine del secolo XIV.

[2] B. Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano, 1824, pag. 18; L. Lucchini, *Il Duomo di Cremona*, Mantova, 1894. Cfr. anche: G. Rosini, *Storia della Pitt. it.*, Pisa, 1848, II, 88; Cavalcaselle, *Pittura*, IV, 238. — Quasi tutti gli affreschi sono in pessimo stato a cagione dei danni del tempo e dei restauri.

Fig. 323. — Lodi, S. Francesco: Madonna.

conda metà del secolo XIV, e probabilmente dei suoi ultimi decenni, si può affermare osservando il vestiario delle figure, la tecnica che è affine a quella degli affreschi ultimamente studiati, la forma stessa delle composizioni consona alle tendenze che la Pittura e la Miniatura lombarde ebbero sulla fine del sec. XIV.

Il pittore fece campeggiare le figure sopra uno sfondo bianco, quasi sulla pergamena d'un codice; e come miniatore che si attenga strettamente al testo, le accompagnò di lunghe leggende esplicative: cosa per vero necessaria, ché mai, nel Trecento, le sacre storie erano state mutate tanto schiettamente in scene di genere.

Fig. 324. — Lodi, S. Francesco: S. Caterina.

Nell'Incontro di Isacco e di Rebecca (fig. 321), è figurata nel mezzo una bella fontana sulla cui vasca sta seduta una fanciulla intenta a filare: due altre donzelle guidano il gregge di capre e di cammelli, mentre Rebecca porge l'idria al servo, che le parla con vivacità, ed è vestito, al pari d'Isacco, nelle fogge della fine del Trecento. Nell'affresco rappresentante la nascita d'Ismaele la composizione è del tutto simile alle realistiche miniature del " Tacuinum Sanitatis „ (fig. 322): una donna, disegnata non senza certa piacevolezza nel bizzarro profilo flessuoso della

Fig. 325. — Lodi, S. Francesco: S. M. Maddalena.

pingue persona e del viso, presenta alla madre il neonato avvolto in fasce, e un'altra fanciulla sta seduta su una seggiola grossolana dinanzi al camino torcendo il viso dal calore della vampa alla quale fa scaldare un panno; sono appesi alla catena del focolare il mestolo ed il paiolo.

Il colorito, affrettato, ma pur tenue nei visi delle figure, il disegno agile, il concetto del tutto realistico delle rappresentazioni, si accordano pienamente con lo stile di Giovannino de' Grassi e degli altri artisti lombardi: talora, l'esagerato gestire preannunzia la maniera di Franco e Filippolo de Veris. Nell'affresco dell'Incontro di Esaù e di Giacobbe, meno alterato d'ogni altro, le figure appaiono poco saldamente costrutte negli arti inferiori, quasi deboli nelle giunture, come di solito nelle opere di miniatori lombardi e persino nelle statue dei santi cavalieri che Bonino da Campione collocò intorno all'arca di Cansignorio della Scala; i visi sono lievemente coloriti; le fogge ritraggono il vero.

Nelle volte del duomo di Cremona l'anonimo pittore lombardo raccolse, non meno dei miniatori, il risultato del diuturno divenire della Pittura nella Lombardia, e con chiara e semplice arte fece delle sacre leggende nitido specchio alla vita del suo tempo. Come poi lo stesso stile fosse diffuso, non senza varietà di luogo in luogo, nella Pittura in Lombardia, e vi si svolgesse sino ai

primi anni del Quattrocento, si vede in molti degli affreschi votivi che adornano la bella chiesa di S. Francesco di Lodi.

Nella chiesa apparata d'affreschi, sopra uno dei pilastri, entro un alto riquadro in cui il terreno è coperto di formelle marmoree tracciate in prospettiva, sorge una nobile figura della Madonna (figura 323). Vestita del costume signorile della fine del Trecento — lunga e attillata tunica rosea orlata di ermellino, stola di pelliccia, bianco manto soppannato di verde — la Vergine è colorita di roseo tenue nel viso, sebbene questo sia profilato con certa durezza nei lineamenti: leggermente ella sostiene il vispo Bambino offrendogli un ramoscello di rose, mentre egli ha già in mano un fiore di cipolla.

Fig. 326. — Lodi, S. Francesco: Madonna.

Lo stesso elegante maestro, che per il suo stile rammenta alquanto il miniatore del libro di preghiere della Nazionale di Parigi, dipinse con non minor grazia in altre parti della chiesa alcuni altri affreschi [1].

[1] Si debbono attribuire a quel pittore i seguenti affreschi. — 1. Secondo pilastro di destra: Madonna

Prossimo a quello è un altro maestro, più delicato nel colorire, che molto lavorò nella chiesa di S. Francesco di Lodi. Fra i suoi affreschi è di particolare importanza il dipinto sull' ultimo pilone di destra, che rappresenta santa Caterina, perché se ne può determinare con maggiore approssimazione l'età, essendovi stata graffita la data: 1411 [1]; mentre le fogge delle vesti e lo stile indicano lo scorcio del Trecento, o i primi anni del Quattrocento.

Fig. 327. — Lodi, S. Francesco: Madonna.

Dinanzi al consueto sfondo di verde e di azzurro, sorge l'elegante figura della santa (fig. 324), vestita d'una tunica rosea dalle ampie maniche: la sua mano sinistra, monda d'ogni restauro [2], ha la forma propria

col bambino e un santo vescovo. — 2. Terzo pilastro di destra: Visitazione. — 3. Termine della navatella di sinistra: frammento d'una Madonna biancovestita col bambino. — 4. Chiostro presso la chiesa: Madonna col bambino.

[1] E. Biagini, *La Chiesa di S. Francesco*, Lodi, 1897, pag. 90.

[2] È invece ridipinta la mano destra.

al disegnare di Giovannino de' Grassi e dei suoi seguaci, quale anche si trova nel dipinto dell'absidiola del duomo di Piacenza; il viso, morbidissimo per tinte di rosa sfumate e senza ombre, per delicatezza dei

Fig. 328. — Lodi, S. Francesco: un devoto.

lineamenti alquanto leziosi, è cinto dai capelli giallini attorcigliati. Si direbbe staccata da un foglio del " Tacuinum „ la gentile figura!

Dal medesimo pittore, ch'era dotato di una grande grazia nell'atteggiare le persone e di un modo di colorire squisito, fu dipinta sul primo pilone di sinistra nella stessa chiesa una S. Maria Maddalena, tutta fiorente

nel suo corpo elegante (fig. 325). Il colorito che destò la nostra ammirazione nella figura di S. Caterina affrescata nell'oratorio di Mocchirolo, che seguimmo nel suo svolgersi nei dipinti murali della fine del Trecento, che vedemmo trionfare sempre più nella Miniatura dall'ufiziolo di Giovanni di Benedetto al " Tacuinum ", perviene in questo affresco a forma elettissima: le mani, il viso, il seno della santa sono alabastrini; il disegno e l'espressione vi hanno tanta dolcezza da preludiare quasi alle

Fig. 329. — Dovera, oratorio: Annunziazione.

più delicate pitture che un secolo più tardi, dopo l'avvento di Leonardo a Milano, dovevano esplicare profondamente più che in ogni altra epoca la nativa soavità dell'Arte lombarda.

Anche in altri affreschi della chiesa di S. Francesco (fig. 326 e 327), il medesimo artista esplicò la propria maniera [1], già alquanto dominata

[1] Si debbono attribuire all'anonimo pittore i seguenti affreschi. — 1. Quinto pilastro di destra: S. Elena; Madonna col bambino. — 2. Settimo pilastro di destra: S. Caterina. — 3. Quinto pilastro di sinistra: Pietà. — 4. Primo pilastro di sinistra: Madonna col bambino; S. Caterina; S. M. Maddalena. — 5. Navatella di sinistra: frammento della Presentazione al tempio.

da certi manierismi gotici, nel panneggiato, i quali in breve s'imporranno alla Pittura lombarda del principio del Quattrocento. Qualche altro dipinto della stessa chiesa [1], e specialmente la decorazione che copre la facciata tutta dell'oratorio di Dovera (fig. 329), presso Lodi [2], ci rivelano altri artisti men delicati ma che pur consentono con quelli nelle forme sostanziali, nel disegno e nel colorito, collegandosi strettamente anch'essi coi pittori e coi miniatori dei quali abbiamo raccolte le opere sinora disperse e trascurate riunendole nella loro evidente unità di stile.

[1] È da connettere alla maniera del pittore suddetto quella di un altro maestro, del principio del Quattrocento, che dipinse nel settimo pilastro di sinistra due santi con un devoto inginocchiato (fig. 328), e altri due santi nel terzo pilastro di sinistra. Un altro pittore, assai rozzo, seguace di quel primo, dipingeva già nel 1408 (la data fu malamente letta dal Biagini, loc. cit., 83) un S. Fereolo sul secondo pilastro di destra. Artisti variamente affini ai suddetti dipinsero i seguenti affreschi della chiesa di S. Francesco. — 1. Terzo pilastro di destra: S. Francesco, S. Bernardo, S. Antonio, un santo vescovo. — 2. Quarto pilastro di destra: S. Bernardo, S. Ambrogio. — 3. Sull'entrata della cappella di S. Bernardino: Sposalizio mistico di S. Caterina. — 4. Quinto pilastro di sinistra: santa monaca. — 5. Quarto pilastro di sinistra: S. Lorenzo, S. Giuliano, S. Lodovico.

[2] La decorazione della facciata dell'oratorio ha grande importanza anche perché è conservata nel suo complesso, con le gigantesche figure di S. Antonio e di S. Cristoforo che fiancheggiano la porta. Può essere attribuita al principio del sec. XV. Gli affreschi nell'interno della chiesuola sono tutti ridipinti.

Fig. 330. — Brianzole, castello: scena di caccia.

Fig. 331. — Torino, Museo Civico: frammento d'una cintura.

L' " OUVRAIGE DE LOMBARDIE „

La Pittura e Miniatura lombarda degli ultimi decenni del Trecento: loro dominio nell'Italia superiore. — Relazioni loro con l'Arte franco-fiamminga. — L' " ouvraige de Lombardie „. — I miniatori lombardi e le " Très riches Heures „ del duca di Berry.

Sullo scorcio del Trecento si chiamava *Lombardia* una grande parte dell'Italia superiore oltre i limiti presenti della regione lombarda: Parma, Modena, Padova e alcune città di Romagna erano indicate con quel nome [1], cui l' abilità politica di Gian Galeazzo aveva dato un valore reale, estendendo vastissimo il dominio visconteo.

Anche nell'Arte l'Italia superiore aveva una certa unità per caratteri che collegavano insieme le varietà stilistiche fiorenti nei suoi diversi luoghi, e facevano ch'essa contrastasse con l'Italia centrale. Come bene fu osservato da J. von Schlosser [2], i suoi artisti erano proclivi in particolar modo a rappresentazioni realistiche, i toscani erano invece più rivolti a esprimere concetti intellettuali che a rispecchiare nell'Arte la vita del loro tempo. Ed era nelle severe città borghesi della Toscana una vita men splendida, e meno mondana, che presso le corti principesche di Lom-

[1] E. Levi, *Francesco di Vannozzo*, Firenze, 1908, X.

[2] J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch* (*Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. d. allerhöch. Kaiserhauses*, 1895). — Il contrasto nell'Arte tra l'Italia superiore e la centrale si può ridurre in molti casi a un diverso grado di realismo piuttosto che a una profonda differenza di intenti estetici e di contenuto: vedi le decorazioni profane, anche con scene di genere, nel palazzo Davanzati di Firenze.

bardia, benché in queste molte volte il fasto mascherasse a stento la mediocrità intellettuale e i costumi grossolani.

Le tendenze ch'erano comuni ai maestri di tutta l'Italia superiore, si esplicarono in modo singolare, sebbene in una sfera estetica non sempre molto elevata, nelle opere dei pittori e dei miniatori della regione che abbiamo esplorato, la quale era il nucleo, a così dire, di quella maggior *Lombardia* — dai dipinti di Giovanni da Milano a quelli della cattedrale di Cremona, dalle miniature del " Pantheon " di Azzone Visconti a quelle di Giovannino e di Salomone de' Grassi, dei romanzi, del " Tacuinum sanitatis " —, così da costituire entro l' unità artistica dell'Italia settentrionale una delle varietà di stile più importanti e meglio distinte da tutte le altre.

Fig. 332. — Verona. S. Anastasia: S. Eligio.

Già in riguardo a Giovanni da Milano e ai più antichi frescanti osservammo come i limiti della regione artistica lombarda fossero abbastanza bene definiti, sia a ponente, verso il Piemonte, ove prevalevano certe forme oltramontane che trovammo soltanto di rado e attenuate nella Lombardia, sia a levante ove i grandi pittori veronesi della fine del Trecento si differenziano assai da quelli. Anche in riguardo della maniera che domina nella Miniatura lombarda degli ultimi decenni del Trecento si ritrovano quei limiti e quelle differenze fra la Lombardia e le regioni vicine.

A Verona l'arte di Altichieri e di Avanzo contrastava profondamente per vigore drammatico e per robustezza plastica del modellato a quella più umilmente realistica dei frescanti lombardi dello scorcio del Trecento, la quale si giovava di un colorito delicato e di un modellare sottile più appropriato invero alla Miniatura che ai vasti cómpiti ai quali attesero i maestri veronesi [1]. Per giudicare quale sia stata la Miniatura, sulla fine del

Fig. 333. — Mantova, Museo Civico: affresco.

Trecento, a Verona e nelle parti più orientali del Veneto abbiamo a dir vero pochi documenti sicuri: ma anche questi sono in contrasto con le miniature lombarde. Le illustrazioni del codice Carrarese della biblioteca

[1] Questi caratteri pongono una certa differenza anche fra le miniature del " Tacuinum „ e un affresco di S. Anastasia di Verona, rappresentante S. Eligio nella sua bottega, che per la sua forma di scena di genere può mettersi al paragone di quelle miniature meglio d'ogni altra pittura veronese della fine del Trecento (fig. 332).

Civica di Padova [1] hanno nel modellato robusto, nell'energia delle figure, un aspetto assai diverso da quello delle opere dei miniatori di Lombardia. E se a queste assomiglia il bellissimo frontespizio del " De viris illustribus „ di F. Petrarca, ora nella biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 6069), può dubitarsi che quella miniatura sia stata eseguita da artista che risentiva l'influsso dei maestri lombardi [2].

Altri manoscritti miniati durante la seconda metà del Trecento nella regione veneta (che in parte già abbiamo ricordati), fra i quali i principali sono l' " Entrée de Spagne „ della biblioteca Marciana [3], un Tito Livio (ms. C. 214 inf.) e un Guido delle Colonne (ms. H. 86 sup.) della biblioteca Ambrosiana [4], i frammenti d'una illustrazione della Bibbia conservati nel Museo di Rovigo e nel British Museum (ms. Harl. 15277) [5], differiscono anch'essi per vario modo dai manoscritti che furono certamente miniati nella Lombardia.

Come a Cremona e a Piacenza, più strettamente unite al centro della Lombardia, anche a Mantova si irradiava lo stile lombardo nella Pittura e nella Miniatura. È affine a quello, ma più arretrata, la maniera dei miniatori del " Libro delle Istorie del Mondo „, della biblioteca Marciana (cod. fr. II) [6], ornato per Agnese Visconti sposa di Gianfrancesco Gonzaga; e un manoscritto della biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 11727: " Baldus, De feudis „), forse della stessa provenienza, ha ornamenti e miniature che rammentano quelli di Pietro da Pavia. In un certo affresco del Museo Civico rappresentante la Madonna col Bambino in grembo (fig. 333) — opera dell'inizio del Quattrocento — si ritrovano le tinte tenui e la soavità di modellato proprie ai pittori lombardi [7].

A Parma, in un affresco del 1398 entro uno dei nicchioni del batti-

---

[1] Il Venturi (*Storia*, V, 927) le crede derivate dagli affreschi del Guariento.

[2] Il codice proviene dalla libreria viscontea ma fu certamente eseguito pei Carrara di Padova come dimostrano gli stemmi (cc. 1). Il Venturi (*Storia*, V, 1046) attribuisce la miniatura del frontespizio alla scuola veronese.

[3] Cfr. pag. 387 e segg.

[4] Cfr. pag. 389 (in nota).

[5] A. Venturi, *Storia*, V, 999. — Le miniature del frammento di Londra, e in parte anche quelle del frammento di Rovigo, si distinguono molto dalle miniature lombarde per il loro colorito denso, e hanno un carattere più popolare. Nel cod. di Rovigo le illustrazioni da cc. 39 in poi furono eseguite da un artista più abile nel colorire, e più brioso nella narrazione, ma anch'esse non possono connettersi con quelle dei mss. lombardi.

[6] Cfr. Ciampoli, *I codici franc.*, op. cit., 2. — Le miniature del ms. sono opera di diversi artisti, e parte hanno caratteri di stile anteriore a Giovannino de' Grassi (cfr.: cc. 11), parte già si approssimano al maestro lombardo (cfr.: cc. 88). — Anche il ms. LXIV (" La Passion de Yesu „) della biblioteca Marciana appartenne ai Gonzaga: e le sue mediocri miniature hanno qualche lontana somiglianza con quelle del suddetto ms.

[7] Il Venturi (*Storia*, VII, I, 228) attribuisce l'affresco alla maniera degli Zavattari, ma i caratteri del dipinto mi sembrano dimostrare uno stadio stilistico anteriore, e potersi comparare con quelli degli affreschi della fine del Trecento o del principio del Quattrocento osservati a Lodi, a Piacenza e altrove.

stero sono delle forme del tutto simili a quelle dei pittori lombardi della fine del Trecento o del principio del Quattrocento [1]. Ma nei dipinti della cappella Rusconi nel duomo della stessa città, eseguiti nei primi anni del secolo XV, non possiamo ritrovare così chiari i caratteri lombardi come altri li vide [2] e ci sembra che il disegnare fermo, e il modellare robusto vi si confaccia piuttosto alla maniera dei veronesi della fine del Trecento. Anche si potrebbe comparare quei dipinti cogli affreschi della Sagra di Carpi nella cappella contigua all'abside [3], ancor più forti nel disegno, e congetturare che tutti sian lavoro di diversi artisti emiliani operosi tra il secolo XIV e il XV.

Sugli opposti confini della Lombardia, la regione ligure e piemontese è così povera di lavori della fine del Trecento che non possiamo determinare quali siano stati allora i rapporti degli artisti locali coi pittori e miniatori lombardi, mentre è probabile che, come nelle altre epoche, anche in quel tempo, specialmente nella Liguria [4], l'Arte lombarda abbia estesa la sua influenza.

Delimitato così, approssimativamente soltanto, com'è forza, il terreno nel quale dominarono più schiette le forme stilistiche proprie alla Pittura ed alla Miniatura lombarda, affini per certi tratti alle altre dell'Italia superiore ma bene individuate in sé per molti caratteri particolari, conviene affrontare un arduo problema: ebbero esse qualche relazione con l'Arte oltramontana, e specialmente con la Pittura e con la Miniatura franco-fiamminga, cui spetta tanta parte nell'universale divenire dello stile fra il Trecento e il Quattrocento?

È necessario rispondere a tale domanda se si voglia valutare esattamente l'importanza dei monumenti sin qui raccolti. Ma il problema deve essere considerato in due distinti momenti: separatamente, rapporto

---

[1] L'affresco rappresenta la Madonna di Misericordia e la Crocifissione fra diversi santi. Il Lopez (*Il Battistero di Parma*, op. cit., pag. 224) vi lesse quella data, ora frammentaria.

[2] W. Suida, *Studien zur lombard. Malerei* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, pag. 470); L. Testi, *Pier Ilario e Michele Mazzola* (*Boll. d'Arte*, 1910, pag. 84). Cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, I, 223. — Anche gli affreschi della cappella Ravacaldi nel duomo stesso hanno un colorito diverso da quello comune nelle pitture lombarde.

[3] A. Venturi, *Storia*, VII, I, 208.

[4] Curiosissimo documento della Miniatura nella Liguria, sulla fine del Trecento, è un ms. del British Museum (ms. 27695: " De septem vitiis „; cfr. *The Palaeographical Society*, 149-150) miniato, probabilmente a Genova, da artisti di diverso valore; fra i quali potrebbe compararsi coi lombardi quello che sui margini di alcuni fogli (cc. 6 v., 8 v., 9, 11) ritrasse delle figure di insetti e di vari animali. Gli altri miniatori del ms. sono tutti molto differenti dai lombardi; e singolarissimo è l'artista che per rappresentare il vizio della gola si valse di modelli dell'Arte dell'Estremo Oriente (cc. 13).

Fig. 334. — Parigi, Museo del Louvre: *Parement de Narbonne.*

alla seconda metà del Trecento, e alla prima metà del Quattrocento (alla quale riguarderemo in séguito), poiché ci sembra condurre a risposte del tutto differenti nelle due diverse epoche.

Durante la prima metà del Trecento l'influenza della Pittura oltramontana in Italia fu scarsa, e ristretta alle regioni più esposte ad essa, come osservammo nel Piemonte e anche in alcuni monumenti della Lombardia. Anzi, in quel tempo, la Pittura italiana, per opera specialmente di Simone Martini e dei suoi seguaci, penetrò in Francia, rivelandovi un realismo ben diverso dalle eleganti stilizzazioni gotiche proprie ai pittori e ai miniatori locali. I quali, con quelli che si posson dire franco-fiamminghi, nella seconda metà del Trecento modificarono, nell'influenza dell' Arte senese, la propria maniera, e si volsero anch'essi a forme più naturalistiche, sebbene, per il persistere di formule convenzionali gotiche nell'atteggiare e nel drappeggiar le figure,

anche per deficienze nel rappresentare lo spazio, le opere loro siano ben diverse da quelle dei coevi pittori italiani, libere queste da formule, ampie e nobili nel comporre, intense nelle espressioni [1]. Del che dà chiara prova un confronto fra una delle opere più singolari della Pittura franco-fiamminga di quel tempo, quale è il *Parement de Narbonne*, eseguito fra il 1364 e il 1377 [2] (fig. 334), e le pitture d'ogni regione d'Italia, anche della Lombardia. Può adunque affermarsi che, nella seconda metà del Trecento, nella Pittura nostra, se si prescinda da regioni e da opere bene determinate, non v'è traccia d'influsso oltramontano.

In riguardo alla Miniatura la risposta del problema è alquanto diversa; ma bisogna distinguere nelle opere dei miniatori certe parti che potrebbero dirsi superficiali — modi di colorire, ornati, artifici di fattura — dalle qualità più intime, potendo le prime essere trasmesse da una ad altra scuola di miniatori senza che nello stesso tempo si trasmettano i caratteri sostanziali dello stile.

Durante il Trecento molti manoscritti miniati dovettero essere importati di Francia nell'Italia superiore, ove erano in gran voga la coltura e le usanze francesi [3]. Abbiamo, fra altro, notizia di libri di preghiere, probabilmente miniati, acquistati a Parigi, nel 1366, per Bianca di Savoia, moglie di Galeazzo Visconti, e per la contessa di Virtù [4]. Forse anche qualche miniatore francese lavorò per ordine di committenti italiani. Così nella biblioteca Reale di Torino (cod. 77) si trova un prezioso ufiziolo della Vergine e dei Morti che fu scritto sicuramente in Italia e ornato per i Visconti, il cui stemma ricorre più volte entro i fogli, mentre le sue miniature sono di schietto stile franco-fiammingo, della fine del Trecento o del principio del Quattrocento (fig. 335) [5].

Ora la conoscenza di tali manoscritti francesi [6] poté bastare ai miniatori italiani perché si volgessero a imitarne gli ornati ch'essi vi ammi-

---

[1] Cfr. specialmente: M. Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* (*Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. Kaiserh.*, XXIV, pag. 265 e segg.); H. Semper, *Die Altartafel im Kloster Stams* (*Zeitschr. d. Ferdinandeum*, 1906, 414); ma v. anche D. Burckhardt, *Studien zur Gesch. der altoberrhein. Malerei* (*Jahrb. d. pr. Kstsmmlgn*, XXVII, 179 e segg.).

[2] A. Michel, *Histoire*, III, 118.

[3] E. Levi, *Francesco di Vannozzo*, op. cit., pag. 281.

[4] L. Cibrario, *Economia politica nel Medio Evo*, Torino, 1842, III, 343; A. Dufour et F. Rabut, *Les Peintres et les peintures en Savoie* (*Mém. et doc. publiés par la Société savoisienne d'hist. et d'arch.*, XV).

[5] La scrittura del cod. è intieramente italiana. Il Durrieu (*Jacques Coene* in *Les Arts anciens dans la Flandre*, II, 1) riunisce il suddetto ed altri mss. ch'egli assegna a Jacques Coene, il quale nel 1399 si era recato a Milano. Abbiamo ritrovato cinque iniziali miniate dallo stesso artista, e tolte forse a quel libro di preghiere, nel cod. n. 74 della stessa biblioteca Reale di Torino.

[6] Tra i codici con miniature franco-fiamminghe già nel castello di Pavia si possono ricordare i mss. fr. 169 (Evangeli) e 158 (Bibbia) della bibl. Nazionale di Parigi.

ravano. E si ritrovano difatti in manoscritti lombardi, anche nel Plinio miniato da Pietro da Pavia e dai suoi compagni, molte iniziali ed ornamenti marginali, a fogliami ispidi, con lobi profondi, che mostrano una imitazione diretta degli ornati consueti ai miniatori francesi [1]. Né

Fig. 335. — Torino, Biblioteca Reale: cod. 77 (ufiziolo).

Giovannino e Salomone de' Grassi furono alieni da tali imitazioni, sebbene più di frequente traessero dall'Architettura gotica i loro originali ornati.

[1] Cfr. fra gli altri codici il " Mandeville „ della biblioteca Trivulziana (cod. n. 816) e il ms. fr. 170 della biblioteca Nazionale di Parigi nei quali le foglie spinose degli ornati sono colorite in modo del tutto simile a quelle del Plinio di Pietro da Pavia, con vive lumeggiature negli apici.

Anche si può attribuire ad imitazione di miniature oltramontane l'uso di comporre le scene sopra campi messi a disegni geometrici d'oro e di colore, quale si trova nelle opere di Giovanni di Benedetto, di Giovannino de' Grassi e di molti altri miniatori lombardi, persistente fra noi e oltralpe sinché, nel Quattrocento, non eromperà dagli sfondi la luce viva del paesaggio.

Ma se si prescinda da quei caratteri più superficiali, non sappiamo trovare tracce sicure di influsso oltramontano nella parte più sostanziale dello stile delle miniature lombarde. Sorge anzi il dubbio che un influsso vi sia stato in senso inverso, della Miniatura lombarda sulla oltramontana.

Nel corso della seconda metà del Trecento, mossa dall'impulso dell'Arte senese, la Miniatura franco-fiamminga si svolse rapidamente verso un realismo sempre più ampio e libero sinché, a principio del secolo XV, giunse a quel capolavoro che sono le " Très riches heures „ del duca di Berry, conservate nel castello di Chantilly, preparando la gloria delle " Heures „ di Torino, l'apparire di Uberto e di Giovanni van Eyck [1].

Né la Miniatura lombarda, né quella di nessun'altra regione d'Italia sul principio del Quattrocento, non hanno opera alcuna che possa essere comparata nemmeno lontanamente con le " Très riches Heures „ ; le quali furono miniate circa l'anno 1416. Ma se si risalga agli ultimi decenni del Trecento, molte opere italiane si posson recare a paragone di quelle dei miniatori francesi. Di fronte alle miniature dei manoscritti di Carlo V di Francia [2], e a quelle attribuite ai fiamminghi Andrea Beauneveu e Jacquemart de Hesdin [3], stanno soprattutto le miniature lombarde — le illustrazioni dei romanzi cavallereschi, i disegni e i manoscritti miniati di Giovannino e di Salomone de' Grassi, il " Tacuinum Sanitatis „ — e dimostrano una comprensione del vero più ampia che non sia in quelle, e quasi del tutto libera dai canoni gotici che impacciavano ancora gli ardimenti dei precursori franco-fiamminghi dei van Eyck. Non hanno le miniature franco-fiamminghe della fine del Trecento la spontaneità di disegno, il realismo, la visione penetrante d'ogni aspetto della vita che si affermano nella Miniatura lombarda, illustri questa i romanzi cavalle-

---

[1] Cfr. la buona esposizione dei più recenti studi sulla Miniatura francese, data dal Durrieu: A. Michel, *Histoire*, III, 120, 155; v. anche H. Martin, *Les peintres des mss.*, Paris, 1909.

[2] Cfr. L. Delisle, *Fac-similé de livres copiés et enluminés pour le roi Charles V*, Paris, 1903.

[3] R. de Lasteyrie, *Les miniatures d'A. Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin* (*Monuments Piot*, III, 71 e segg.). Ma nell'incertezza e nelle controversie che sono ancora intorno agli artisti franco-fiamminghi della fine del Trecento, cfr. A. Michel, *Histoire*, III, 155.

reschi con una forma fantasiosa e naturalistica ignota agli illustratori francesi, o esponga i precetti del " Tacuinum sanitatis „ con tale realismo che precorre veramente quello dei miniatori delle " Très riches Heures „ del duca di Berry.

Ora, più volte in antichi inventari francesi un particolare genere di miniature è indicato col termine di " ouvraige de Lombardie „ [1], senza che la sua natura sia altrimenti, e meglio, chiarita. Significavano quelle parole che l'opera era inspirata in qualche parte a modelli italiani? anzi, propriamente, a modelli lombardi [2], come possiam credere dopo aver lumeggiata l'importanza della Miniatura lombarda? Era forse nelle miniature di " ouvraige de Lombardie „ un colorito più tenue del consueto? o quel termine voleva indicare delle qualità più intime, e si riferiva a codici illustrati in forma più realistica del consueto, quali erano i romanzi miniati e il " Tacuinum „?

Non è possibile dare una sicura risposta; ma ciò che il termine " ouvraige de Lombardie „ suggerisce, meglio che non dichiari — l'influenza cioè della Miniatura italiana, e specialmente lombarda, sui miniatori francesi e franco-fiamminghi quando essi ampliarono il loro realismo preparando così l'avvento degli illustratori delle " Très riches Heures „ di Chantilly e delle " Heures „ di Torino —, trova conferma nei frequenti rapporti d'arte ch'erano fra la Francia e l'Italia, per opera di principi che facevano ricerca di prodotti dell'Arte nostra, per opera anche di artisti e d'impresari che li procuravano loro.

Sul principio del Quattrocento, appunto nel periodo in cui la Miniatura franco-fiamminga si trasforma dalla vecchia maniera in quella delle " Très riches Heures „ di Chantilly e delle " Heures „ di Torino, il duca di Berry raccoglieva fra i suoi tesori opere d'arte italiane [3]. Erano medaglie; erano avori di quella officina degli Embriachi nella quale la semplicità di stile propria dell'Arte italiana aveva forme squisite: nel trittico eburneo del Museo di Cluny (n. 112), già posseduto dal duca, si elevano agili le figure, in vesti d'una mirabile sobrietà, ben diversa dagli ingombranti drappeggiamenti propri alle figure dipinte dai più vecchi miniatori del duca di Berry, simile a quella che apparirà fra breve nelle miniature delle

---

[1] H. Bouchot, *L'"ouvraige de Lombardie „* (*L'Arte*, 1905, pag. 18 e segg.); Id., *Un " ouvraige de Lombardie „* (*Revue de l'Art anc. et mod.*, XIV, 417 e segg.).

[2] Non occorre rammentare come sovente oltralpe il nome della Lombardia abbia servito a indicare tutta l'Italia. Perciò il termine " ouvraige de Lombardie „ potrebbe significare, con amplissima accezione, un'opera alla foggia italiana.

[3] A. de Champeaux, *Les relations du duc Jean de Berry avec l'Art italien* (*Gazette des B.-Arts*, 1888, II, 409 e segg.).

" Très riches Heures " [1]. E vi erano delle persone che agevolavano gli scambi delle opere d'arte [2], quali il veronese Pietro Raponda e il milanese Giovanni Alcherio, intento a raccogliere e a diffondere ricette e procedimenti utili a calligrafi e a miniatori, come appare nel noto manoscritto di Giovanni Le Begue [3].

Nelle " Très riches heures " [4] di Chantilly, la cui bellezza è tanta da sfuggire quasi all'analisi degli elementi che la compongono, in quell'opera che proclama una nuova era dell'Arte, si può scorgere quanto largamente l'Arte italiana abbia concorso a preparare i mirabili miniatori. Ché non soltanto alcune composizioni — la Salita al Calvario e la Presentazione al tempio [5] — vi prendono modello da dipinti di Simone Martini e di Taddeo Gaddi, ma lo stesso largo naturalismo che anima i miniatori sembra aver avuto impulso dall'Arte nostra, trova in questa un degno preludio e la sua preparazione.

---

[1] Cfr.: J. v. Schlosser, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. Kaiserh.*, 1899, pagg. 220 e segg.). — È da tenere particolar ricordo dei lavori degli Embriachi, sia per il loro stile, sia per l'iconografia, la quale può dare più completa immagine di quella coltura profana delle corti dell'Italia superiore, che si esplica nei mss. testé illustrati. Le grandi arche di avorio, già nella Certosa di Pavia, lavorate probabilmente per Gian Galeazzo Visconti, hanno anche nei loro fregi certe figure di animali ritratte con tanto realismo che possono compararsi ai più abili disegni lombardi.

[2] H. Bouchot, *L' " ouvraige de Lombardie "* (*L'Arte*, 1905, 18 e segg.).

[3] Non si può dubitare dell'origine milanese dell'Alcherio: cfr. P. Durrieu, *Jacques Coene*, loc. cit., pag. 8; A. Venturi, *Storia*, VI, 36. — Per il suo singolare valore in rispetto alle relazioni artistiche internazionali verso la fine del Trecento e sul principio del Quattrocento, diamo qualche particolare notizia del ms. lat. 6741 della bibl. Nazionale di Parigi (cfr. Merrifield, *Original Treatises*, Londra, 1849).

Il ms. 6741 (cartaceo, " ex bibliotheca Lud. Martelli 1587 ") contiene vari trattati intorno ai colori, raccolti nel 1431 da maestro Giovanni Le Begue, come è segnato al termine del suo indice. L'esemplare ch'egli copiava portava delle note intorno alle sue fonti. Nel 1409, a Genova, il primo raccoglitore delle ricette aveva avuto da frate Dionisio de .... un quaderno con ricette per colori di miniatore (cc. 32 v.); nel 1410, quello stesso aveva fatto copiare altre ricette imprestategli da Thederigo di Fiandra " rechamatorem solitum operari in castro papie in vita condam incliti ducis mediolani . quas receptas idem Thedericus dicit habuisse in londonia in anglia ": e son ricette, in francese, per preparare acque tinte da dipinger su tela (cc. 33-34 v.). Un altro ricettario (cc. 35) quel primo raccoglitore, del quale il Le Begue si giova, aveva fatto copiare a Bologna, " a quodam libello magistri Johannis de Modena pictoris habitantis in bononia ": ed erano ricette, in italiano, per preparare colori. Michelino da Besozzo, a Venezia, nel 1410, comunicò a colui un suo processo per preparare l'azzurro oltremarino. Nel 1411, a Parigi, maestro Giovanni normanno " commorans in domo magistri petri de verona " diede un'altra ricetta per l'azzurro allo stesso curioso, che era appunto Giovanni Alcherio (cc. 39 v.). A tali ricette, raccolte dall'Alcherio nei suoi rapidi viaggi, seguono nel ms. del Le Begue i trattati di Teofilo e di Eraclio, indi (cc. 81 v.) altre ricette che Giovanni Alcherio aveva avuto a Parigi, nel 1398, da " Jacobus Cona flamingus pictor " ed altre dategli dal miniatore Antonio de Compendio, a Parigi, in casa del quale dimorava dopo esser ritornato di Lombardia (cc. 87), e anche una ricetta per l'inchiostro confidatagli nel 1382, a Milano, da maestro Alberto Porzello " perfectissimus in omnibus modis scribendi et formis litterarum ".

Non si può negare che tali notizie illuminino curiosamente la figura dell'Alcherio e l'intrecciarsi delle relazioni d'arte fra regioni distanti!

[4] P. Durrieu, *Les Très riches Heures de Jean de France duc de Berry*, Paris, 1904.

[5] Poco persuadono le osservazioni del Durrieu (loc. cit., pag. 60 e segg.) intese ad attenuare le somiglianze tra questa miniatura e l'affresco del Gaddi, o il noto disegno della Galleria del Louvre.

Le miniature del " Tacuinum sanitatis „, composte in Lombardia sul finire del Trecento, adunano già quelle intime e deliziose sensazioni della realtà esteriore che nelle " Très riches Heures „ diventano più complesse

Fig. 336. — Chantilly, Museo Condé; " Très riches Heures „: il Febbraio.

ma non più vivaci e, maggiormente elaborate, hanno talora meno fresca ingenuità. Le rappresentazioni dei mesi, che nelle " Très riches Heures „ sono una piena rivelazione della nuova estetica che l'Arte fiamminga

seguirà nel Quattrocento, potenti per senso intimo della vita degli uomini e delle cose, non hanno soltanto il loro presagio nei fogli del " Tacuinum sanitatis „, ma alle volte sembrano trarne modello, poiché esse raffinano più che non rinnovino il contenuto di quelle miniature lombarde.

La bella figurazione dell'Aprile — si curvano le fanciulle a cercare fiori tra l'erbe, e giovani e donzelle amoreggiano insieme — ha parallelo nei fogli in cui i miniatori lombardi ritrassero, forse un ventennio prima degli artisti del duca di Berry, con grazia meno preziosa ma più spontanea, dame e gentiluomini che vagano per le campagne. La miniatura del Febbraio (fig. 336) nelle " Très riches Heures „, che rappresenta con profondo sentimento lo squallore invernale del paesaggio, è più complessa e ampia nel rispecchiare il vero ma non più efficace, nella impressione che ci comunica, delle miniature in cui gli illustratori del " Tacuinum „ raffigurarono la vita casalinga nello " Hyemps „ [1] o il burrascoso " Ventus septentrionalis „ che assale i viandanti: nella semplicità trecentesca delle miniature lombarde è già contenuta l'essenza che i miniatori franco-fiamminghi racchiuderanno in una più splendida forma.

Sovente nelle miniature delle " Très riches Heures „ vi sono delle figure di animali ritratte con grande sentimento d'osservazione realistica. Anch'esse trovano riscontro nell'Arte lombarda, nei disegni di Giovannino de' Grassi: anzi il taccuino di Bergamo ci offre un'inaspettata identità tra uno dei suoi fogli e una di quelle miniature [2].

A raffigurare il mese di Dicembre il miniatore del duca di Berry compose una delle sue scene più belle. Sotto il cielo azzurro, sul limitare d'un bosco ch'è arrossato dall'estremo autunno, la frotta dei cani dilania un cignale abbattuto, mentre uno degli scudieri suona il corno per richiamo dei cacciatori (fig. 337).

Anche in una carta del taccuino di Bergamo è raffigurata una muta di cani che sbranano un cignale atterrato (fig. 338). Intorno alla preda, stesa al suolo nella medesima posa che nella miniatura del Dicembre, i cani sono disposti con movenze analoghe a quelle ritratte dal miniatore del duca di Berry, e mostrano persino le medesime varietà di razza. Se

---

[1] Anche nell'audace verismo usato nel rappresentare la contadina che si scalda al fuoco il miniatore del duca di Berry fu prevenuto da quello del " Tacuinum „ (fig. 271).

[2] Mentre questo volume era in corso di stampa fu esposto da altri (*The Burlington Magazine*, Dicembre 1910) il riscontro tra la miniatura delle " Très riches Heures „ e il disegno di Bergamo; riscontro, del quale avevo dato notizia da più anni ad alcuni studiosi, ad H. Semper, a L. Dorez. — Intorno alla rappresentazione degli animali nella Miniatura francese sulla fine del sec. XIV, cfr. P. Durrieu, *La Bible du Duc Jean de Berry* (*Revue de l'Art anc. et mod.*, 1909, 1).

tra la miniatura e il disegno vi sono delle differenze esse derivano dalla maggior semplicità del disegno; nel quale mancano due dei cani che sono nella miniatura, e uno dei bracchi alza il muso non perché sia afferrato per le orecchie da un cacciatore, ma quasi nell'ansimare ancora per l'inseguimento.

Non v'è dubbio che tra la miniatura e il disegno vi siano delle

Fig. 337. — Chantilly, Museo Condé; " Très riches Heures „: il Dicembre.

somiglianze strettissime. E diverse domande sorgono perciò: la miniatura servì di modello al disegno? o questo a quella? o entrambi si rassomigliano perché collegati insieme da una terza consimile rappresentazione, sinora ignorata?

La grande bellezza del foglio delle " Très riches Heures „ può indurre ad affermare senz'altro che l'opera del miniatore sia indipendente dal disegno, anzi che questo derivi da quella, o direttamente, o anche per

mezzo delle antiche riproduzioni che furono fatte del ciclo dei mesi contenuto nel prezioso codice del duca di Berry [1]. Se così è, se il disegno dipende dalla miniatura, esso non può essere attribuito a Giovannino de' Grassi, il quale morì nel 1398, bensì deve essere assegnato ad artista

Fig. 338. — Bergamo, Bibl. Civica: cod. Δ. VII. 14.

del Quattrocento, ché le " Très riches Heures „ erano ancora incompiute nel 1416, alla morte del duca. Ma ciò non appare molto probabile, perché il disegno ha grandi affinità con lo stile di Giovannino de' Grassi quale lo conosciamo sia per gli altri disegni del libretto di Bergamo, sia per le

[1] Cfr. P. Durrieu, op. cit.

figure di animali che ricorrono più volte nell'ufiziolo di Gian Galeazzo Visconti.

Fu adunque il disegno del taccuino di Bergamo che servì di modello immediato ai miniatori del duca di Berry? Non esitiamo a rispondere

Fig. 339. — Roma, Bibl. Casanatense: cod. 4182.

che no, anche perché non sapremmo spiegare come i miniatori franco-fiamminghi potessero attingere al taccuino del maestro italiano.

Rimane la terza ipotesi, ch'è la più plausibile: miniatura e disegno riproducono entrambi un esemplare comune e perciò si rassomigliano; oppure, se il disegno è composizione originale di Giovannino de' Grassi, esso fu noto ai miniatori del duca di Berry per mezzo di qualche copia ora perduta. E abbiam modo di far congetture anche intorno a quell'esemplare o alla copia ora perduti.

Già alcuni fogli del libretto di Bergamo ci parvero quasi destinati a preparare alcune delle illustrazioni del " Tacuinum sanitatis „: ora, anche l'episodio dell'atterramento del cignale si riallaccia agevolmente al ciclo di figurazioni proprie del " Tacuinum „. In questo sono frequenti le scene di caccia (fig. 339), che illustrano le qualità delle diverse carni selvatiche: ora per terreno alpestre i cani inseguono caprioli e gazzelle (fig. 340), ora atterrano la selvaggina e la dilaniano. In uno di tali fogli del codice viennese (fig. 341) il gruppo dei cani che atterrano una gazzella può compararsi a quello disegnato nel libretto di Giovannino de' Grassi; e vi è figurato anche un cacciatore in atto di strappare un cane dalla preda afferrandolo per le orecchie appunto come nella miniatura delle " Très riches Heures „.

Fig. 340. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. Nouv. Acq. 1673.

Non è inverosimile che in qualche codice del " Tacuinum „, ora perduto, e miniato dallo stesso gruppo di artisti che ornò gli esemplari pervenuti a noi, un foglio fosse dedicato alle qualità delle carni del cignale, e contenesse una composizione simile in tutto a quella del libretto di Giovannino de' Grassi. Passato in Francia quel codice, la composizione poté essere imitata dai miniatori del duca di Berry i quali, come gli artisti di molte altre epoche, anche grandissimi, non si facevano scrupolo d'appropriarsi da altri quanto a loro occorreva, rinnovandolo con la propria arte [1].

[1] Cfr. J. v. Schlosser, *Zur Kenntniss der künstler. Ueberlieferung im späten Mittelalter* (*Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. a. Kaiserh.*, XXIII, pag. 279 e segg.).

L'esistenza d'una tale miniatura del " Tacuinum „ non è tuttavia indispensabile all'ipotesi che il disegno di Bergamo, o l'originale dal quale esso stesso potrebbe esser derivato, abbiano servito ai miniatori delle " Très riches Heures „. Questi poterono giovarsi di altri disegni (come son quelli dei prontuari ch'erano in uso presso gli artisti, e passavano

Fig. 341. — Vienna, Hofmuseum: " Tacuinum sanitatis „.

facilmente di luogo in luogo), i quali riproducessero il foglio del taccuino di Bergamo o una composizione del tutto simile. Così in un prezioso libretto della Galleria Nazionale di Roma, del quale avremo a far parola tra breve, un artista lombardo della fine del Trecento o dell'inizio del Quattrocento, disegnò una scena che può compararsi anch'essa con la mi-

niatura delle " Très riches Heures ", sebbene non abbia con questa le rispondenze particolareggiate che sono nel disegno di Bergamo: alcuni cani sbranano un cervo, e uno d'essi è trattenuto pel collare da un cacciatore, come nella miniatura (fig. 342). E nella raccolta dei disegni del

Fig. 342. — Roma, Galleria Nazionale: disegno.

Vallardi, ora nel Museo del Louvre, certo foglio membranaceo raffigurante una scena di caccia (fig. 343), che può essere attribuito ad artista lombardo della fine del Trecento, mostra quanto tali soggetti, che si esplicavano persino nella Pittura murale — ne sono esempio i dipinti di Brianzole —, avessero voga nella Lombardia.

Possiamo concludere che, con tutta probabilità, i miniatori delle " Très riches Heures ", i quali in altri fogli si giovarono di composizioni di Simone Martini e di Taddeo Gaddi, nella rappresentazione del mese di Dicembre trassero partito da qualche miniatura o disegno lombardo, della fine del Trecento, prossimi allo stile di Giovannino de' Grassi,

Fig. 343. — Parigi, Museo del Louvre: disegno.

che derivavano immediatamente dal disegno del libretto di Bergamo oppure, se questo non è composizione originale, da altra opera del maestro lombardo. Ma al modello i miniatori del duca di Berry sovrapposero l'arte loro, ampliarono immensamente il campo d'osservazione esplorato dai lombardi, aprirono nello sfondo della scena la vista mirabile della

campagna negli ultimi colori dell'autunno. Non altrimenti, in altre molte miniature, l'arte loro fu preannunciata nel suo intimo da quella dei maestri lombardi ch'essi pur superarono di tanto.

Tali relazioni fra il prezioso codice del duca di Berry e l'Arte lombarda dimostrano che veramente, negli ultimi decenni del Trecento, questa influì sugli artisti franco-fiamminghi, e inducono a credere che col termine " ouvraige de Lombardie „ si indicassero delle opere che in qualche modo ritraevano dell'Arte italiana, e specialmente della maniera lombarda di Giovannino de' Grassi, dei miniatori dei romanzi e del " Tacuinum sanitatis „, distinte nel loro contenuto realistico più vivido e più libero dalle opere coeve di puro carattere oltramontano [1].

[1] Tracce d'influenze italiane si potrebbero indicare, se per dimostrarle vi fossero argomenti così materiali da persuadere altrui, nei seguenti mss.: 1. Londra, British Mus.; cod. Harl. 1319 (Cronaca di Jehan Creton): cfr. E. Maunde, *A contemporary Account of the Fall of Richard the Second* (*Burlington Magaz.*, 1904, pag. 160 e segg.). Il ms. è del principio del sec. XV e mostra influssi dei romanzi illustrati italiani, anche nel sistema illustrativo. — 2. Parigi, bibl. de l'Arsenal, cod. 664: cfr. H. Martin, *Le Terence des Ducs*, Paris, 1907. Cod. del principio del sec. XV. Alcune miniature offrono particolari riscontri con quelle del " Tacuinum „: cfr. tav. 50. — 3. Parigi, bibl. Naz., cod. fr. 811 (*Vision du prieur de Salon*): ms. presentato a Valentina Visconti. La miniatura del frontespizio è francese ma può compararsi con le lombarde della fine del Trecento. — Un confronto fra le opere di Giovannino de' Grassi e i disegni attribuiti ad A. Beauneveu (R. E. Fry, *A. Drawing by A. Beauneveu* in *The Burlington Magazzine*, 1910, 51; P. Leprieur, *De quelques nouveaux dessins du Musée de Louvre* nella *Revue de l'Art anc. et mod.*, XXVIII, 168) rende evidenti le relazioni e le differenze tra i maestri lombardi e franco-fiamminghi dello scorcio del sec. XIV.

La Miniatura lombarda della fine del Trecento dovette estendere la sua influenza anche sui miniatori tedeschi, a quanto appare da una bibbia del Gabinetto delle Stampe di Berlino che si potrebbe dire traduzione tedesca di un esemplare lombardo di quel tempo (cfr. J. Springer, *Die Toggenburg-Bibel* in *Jahrb. d. pr. Kstsmml.*, 1890, pag. 59 e segg.).

Milano, duomo: mensola.

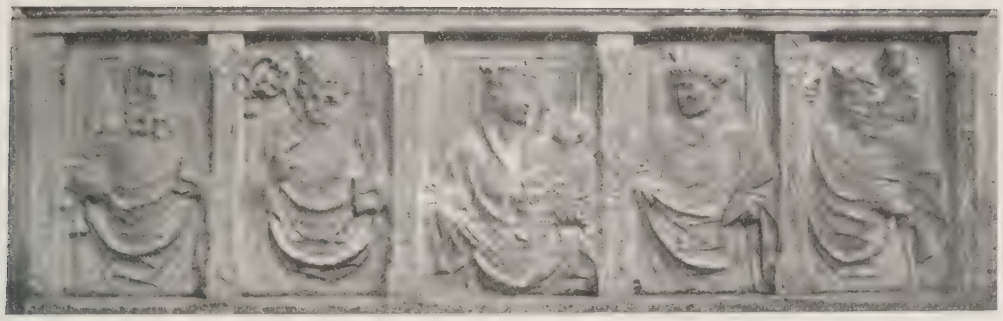


Fig. 344. — Como, duomo: paliotto d'altare.

LA PITTURA
SUGLI INIZI DEL QUATTROCENTO

Arte e artisti a Milano fra il sec. XIV e il XV. Il duomo. La Scultura: tramutarsi del suo stile. Rapporti fra gli scultori e i pittori. — Pittori lombardi del principio del Quattrocento. Michelino da Besozzo. — Disegni di artisti lombardi. — Relazioni fra la Pittura lombarda e quella di altre regioni d'Italia e d'oltralpe.

Sorgeva sempre più in alto dal cuore della città la cattedrale.

Ideato con magnanimo ardire, immenso, il duomo di Milano fu deliberatamente improntato delle forme nelle quali l'Arte gotica aveva innalzato al di là delle Alpi le sue più miracolose creazioni. Di ciò è chiaro segno l'insistente ricerca di architetti oltramontani, nel primo dubitoso periodo della sua costruzione. Già nel 1389, Niccolò de' Bonaventuri da Parigi è nominato ingegnere generale della fabbrica. L'anno successivo, quando egli vien licenziato, lo scultore Anex von Fernach ha incarico di recarsi a Colonia, nella città della cattedrale bellissima, per cercarvi " unum maximum inzignerium „; e si invita un altro tedesco, Giovanni di Firimburg, a dichiarare gli errori ch'egli riconosca nelle parti già costrutte. Poi, sebbene nel 1391 Giovannino de' Grassi fosse nominato ingegnere, e i maestri italiani trovassero modo di fare opposizione continua ai forestieri, la Fabbrica invoca l'intervento di altri architetti e artisti d'oltralpe, di Enrico di Gmünd, di Ulrico d'Ulma, del francese

Giovanni Mignot e di Jacopo Coene di Bruges, il quale ebbe commissione d'un disegno generale dell'edificio [1].

Intanto una schiera di scultori e scalpellini, " magistri ad picandum marmor „ e " magistri ad picandum lapides vivos „, accorreva d'oltre l'Alpi alla grande impresa. Non bastavano a questa gli scultori che uscivano dalle feconde prealpi lombarde, e quelli venuti di varie regioni d'Italia: nell'ultimo decennio del Trecento, e nei primi anni del Quattrocento, vengono d'Alemagna Hans von Fernach, Niccolò " de Hostaricha „, Fritz di Norimberga, Gualterio e Pietro da Monaco, Hans Marchestem, Giovanni Brofender, Pietro da Vin; di Francia, Ludovico de Roy, Rolando de Banillia, Pietro francese.

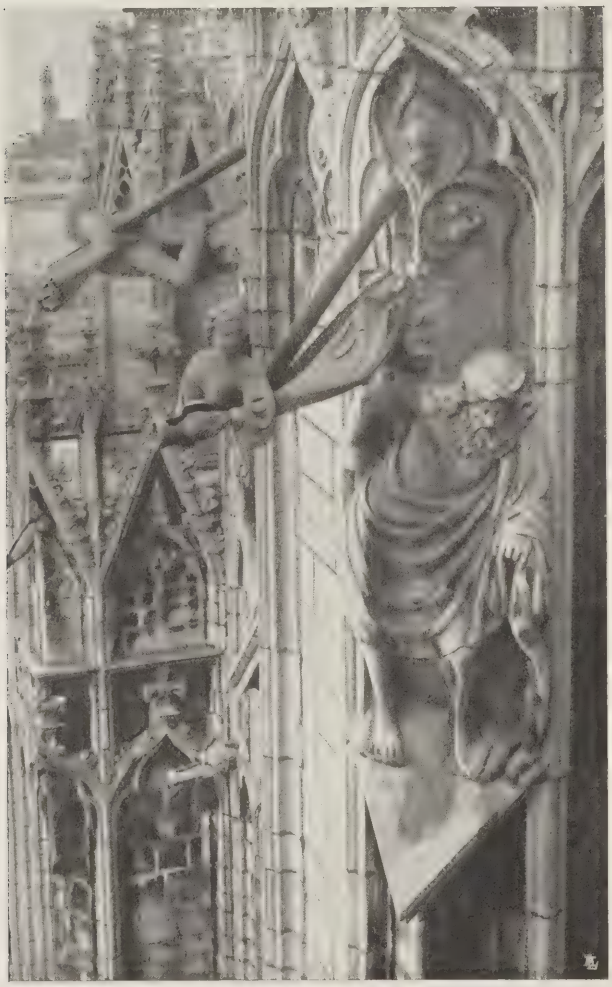


Fig. 345. — Milano, duomo: un *gigante*.

Si effondevano allora già di regione in regione grandi correnti d'arte. E a Milano, tanto affluire di artefici di diversi luoghi d'Italia e d'oltralpe dovette fare ch'esse s'intrecciassero e si fondessero più che altrove.

Gli effetti del nuovo ambiente artistico [2], che così si era formato nella città, sono manifesti nel profondo tramutarsi dello stile della Scultura lombarda, quale già osservammo dinanzi alla porta della sagrestia aquilonare del duomo ornata da Gio-

---

[1] Cfr. C. Boito, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1889; A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlino, 1897, pag. 19 e segg.; *Annali del Duomo*, passim.

[2] Il Meyer (loc. cit.) pose bene in luce le vicende dello stile nella Scultura e nella Architettura a Milano sul principio del sec. XV, ma non diede sufficiente peso all'influenza transalpina. Meglio questa fu indicata dal Venturi (*Storia*, VI, 50 e segg.) bene oppugnando gli asseriti influssi della Scultura toscana.

vanni da Campione, quale possiam misurare meglio nella sua vastità quando si paragoni alle opere dei maestri campionesi del secolo XIV la statua di papa Martino V che Jacopino da Tradate compì per il duomo nel 1421. Alla scultoria semplicità che dominava ancora nelle opere di Bonino da Campione si sostituisce intieramente, nella scultura di Jacopino da Tradate, il sentimento pittorico; al rilievo, che pur è poderoso, si sovrappone l'esagerato manierismo di un drappeggio che ingombra e nasconde le forme con le sue linee complicate e sinuose, quali poteva tracciare piuttosto un pittore che uno scultore; alla sobria chiarezza cui l'Arte italiana del Trecento aveva mirato, succedono le forme più esuberanti ed oziose che fossero oltralpe nell'estremo fiorire dello stile gotico, così come alla severità delle chiese gotiche italiane si contrapponeva allora nel duomo di Milano il più ardito e pittoresco complicarsi di linee e di struttura.

Di molti stadi intermedi del trasformarsi dello stile tra la maniera campionese del Trecento e la grandiosa opera di Jacopino da Tradate sono documento le sculture del primo periodo della costruzione del duomo, dal bassorilievo di Giovannino de' Grassi e dai coronamenti delle porte delle due sagrestie alle statue di Matteo Raverti e ai fantastici *giganti* di cui fu popolato il fastigio esterno della costruzione. Sull'inizio del Quattrocento la tendenza ad effetti pittorici e il manierismo gotico si svolsero o si imposero rapidamente non senza influenza, crediamo, dei maestri nordici che lavoravano accanto ai lombardi [1]. E dovettero essere favoriti, quei nuovi caratteri stilistici, dal frequente intervento di pittori che fornivano modelli e concetti agli scultori, distraendoli sempre più dagli intenti propri della Scultura. Giovannino de' Grassi aveva dato dei disegni di trafori di finestre e di capitelli: altri pittori, sul principio del Quattrocento, attesero a disegnare persin le statue; e gli scultori avean obbligo di riprodurre quei disegni con tutta fedeltà, sotto pena di vedersi detratta una parte della loro mercede. Così, quando si volle decorare di figure la mediana di quelle grandi finestre del coro nelle quali l'orna-

[1] Fra tutte le sculture del duomo sono singolari per il loro carattere franco-fiammingo alcune delle statuette di profeti nella guglia di Marco Carelli, le quali ricordano, per la loro intensa espressione, quelle di Claus Sluter nel *Pozzo di Mosè*. Monumento, sinora ignorato, dell'arte borgognona a Milano, nel Quattrocento, sono alcune statuette di monaci piangenti, simili ai " pleurants „ dei mausolei francesi, dimenticate in una cappella della basilica ambrosiana. — Richiama invece all'arte tedesca del principio del sec. XV un paliotto (fig. 344) della cattedrale di Como che ha rapporti stilistici con qualcuno dei *giganti* del duomo (fig. 345) e con alcuni dei rilievi dei finestroni del S. Petronio di Bologna; ma cfr. A. Venturi, *Storia*, IV, 840 e segg. Sono da comparare col paliotto di Como anche le figure di profeti nel protiro della porta di S. Alessandro nella chiesa di S. Maria Maggiore di Bergamo.

Fig. 346. — Milano, Bibl. Trivulziana: disegno.

mentazione gotica spiega tutta la sua fantasia, si ricorse, nel 1402, a disegni del pittore Filippolo da Melegnano, poi ad altri di Isacco da Imbonate, " optimum pictorum Mediolani "; e nel 1404, quando furono aggiudicate a diversi scultori, fra i quali erano pure Matteo Raverti e Isacco da Imbonate, alcune figure di *giganti*, il disegno di queste venne fornito da un pittore, da Paolino da Montorfano [1].

Né dipinti né disegni che siano pervenuti a noi, ci dànno modo di conoscere lo stile dei pittori che succedettero a Giovannino de' Grassi nel servizio della Fabbrica del duomo [2]. Vi è bensì nella biblioteca Trivulziana un grande foglio di pergamena che può congetturarsi dovuto ad alcuno dei pittori che lavorarono per il duomo a principio del Quattrocento — un sottile disegno inteso forse a dar modello per un lavoro

[1] *Annali del Duomo*, passim; A. G. Meyer, loc. cit., 57 e segg.; U. Nebbia, *La scultura nel Duomo*, op. cit.

[2] Si vuole opera di Isacco da Imbonate un affresco rappresentante la Crocifissione, nel deambulatorio del duomo (A. Nava, *Memorie e documenti intorno al Duomo*, Milano, 1854, 193). L'affresco è opera mediocre della prima metà, già progredita, del Quattrocento.

di oreficeria —, ma lo stile e l'aspetto delle figure induce ad attribuirlo piuttosto che ad artista lombardo ad un oltramontano (fig. 346) [1].

Non è poi facile indurre dalle sculture a noi conservate quale sia stata la maniera dei pittori che ne fornirono i disegni. Si può tuttavia osservare che nell'Annunziazione dell'abside del duomo (fig. 347), disegnata da Isacco da Imbonate, la figura dell'angiolo ha un drappeggiare assai più complicato che non sia nei disegni di Giovannino de' Grassi, e già conforme al nuovo trionfante manierismo gotico.

Fig. 347. — Milano, duomo: angiolo dell'Annunziazione.

Né abbiamo documento dell'arte di molti altri pittori che, sul principio del Quattrocento, lavorarono per il duomo, intenti a miniare immagini, a colorar sculture, a dipinger vetri. Ed erano presso ai lombardi e agli italiani di varie regioni — quali Porrino de' Grassi, Cristoforo de' Capitanei, Giovanni e Stefano Meda, Lanfranco da Lecco, Stefano da Pandino, Giovannino Candi di Vercelli, Stefano de Magistris, Francesco Solario, Paolino da Montorfano, N. Bocciardo, Niccolò da Venezia, Antonio da Cortona, Antonio da Paderno, Mafiolo da Cremona, pittori e maestri di vetri — gli stranieri Jacopo Coene di Bruges e Pietro di Alemagna, pittori, Zannino di Normandia, Comero di Alemagna, più tardi Guglielmo di Francia, vetrai. Ma ci soccorrono a questo punto dello svolgersi dello stile della Pittura in

[1] Nella collezione Albertina di Vienna ("Scuola romana" 3-3) un disegno, a penna, d'una arcata e d'una cuspide gotica è indicato come lavoro tedesco pel duomo di Milano; ma ch'esso sia stato fatto appunto pel duomo non v'è nessuna certezza.

Lombardia gli affreschi che Franco e Filippolo de Veris dipinsero, l'anno 1400, nella chiesa della Madonna de' Ghirli a Campione.

Il contrasto che osservammo tra lo stile dei due maestri e quello dei pittori della fine del Trecento più prossimi a Giovannino de' Grassi

Fig. 348. — Campione, S. Maria de' Ghirli: affresco.

corrisponde al contrasto ch'è tra le sculture trecentesche dei campionesi e quelle dei primi decenni del Quattrocento nel duomo di Milano. Si affermano anche negli affreschi di S. Maria de' Ghirli, come in alcune delle miniature già ricordate, le ultime forme dello stile gotico con tali

eccessi di manierismo che uguagliano quelli dell' Arte d' oltralpe.[1] La struttura stessa del trono del Cristo, nel Giudizio finale (fig. 276) con le sue linee sfuggenti, con la strana cuspide, dà indizio di uno squilibrio nel concepire la forma, il quale poi ricorre in ogni parte dell'affresco, nei moti scomposti delle figure, nel bizzarro aspetto dei visi, nelle pieghe esuberanti delle vesti (fig. 318). Non è più la sobria e naturalistica semplicità dei frescanti del Trecento, seguìta ancora da Giovannino de' Grassi e da molti dei miniatori dei romanzi e del " Tacuinum „; è un manierismo smodato, un complesso di convenzioni nelle quali si adagia e si perde la libera osservazione del vero che l'Arte nostra aveva già conseguita.

Contemporaneo a Franco e a Filippolo de Veris, portato anch'egli della nuova corrente stilistica, fu un maestro che nei primi decenni del Quattrocento ebbe fama altissima, e molto lavorò per il duomo di Milano.

Michelino de Mulinari da Besozzo[2] è menzionato la prima volta negli atti della Fabbrica del duomo il 13 luglio 1404, quando si deliberò di chiamarlo a eseguire vetrate e altri lavori, perché era maestro sommo nella Pittura e nel disegno. Egli dimorava allora a Pavia ove, già nel 1388, aveva eseguito degli affreschi nel chiostro di S. Pietro in ciel d'oro, e nel 1394 un'ancona per la chiesa di S. Mustiola[3].

Queste date, e le notizie degli Atti del duomo, fanno supporre un lungo e abituale soggiorno del pittore a Pavia, sì che è probabile che certo Michele pavese ricordato dall' umanista Uberto Decembrio[4] come abilissimo, sin da fanciullo, nel ritrarre animali, e poi maestro eccellente sopra ogni altro, fosse appunto lo stesso Michelino da Besozzo.

Nel maggio del 1410, " Michelino de vesucio pictore excellentissimo inter omnes pictores mundi „[5] era a Venezia; nel 1418, si trovava a Mi-

[1] Sugli affreschi di Campione, cfr. pag. 345 e segg. — Molte delle miniature del " Tacuinum sanitatis „, del ms. Casanatense 459, del cod. lat. a. 7, 3 della biblioteca Estense di Modena, e in qualche tratto anche i disegni e le miniature di Giovannino de' Grassi (cfr. pag. 300 e segg.) segnano diversi stadi di transizione tra la semplicità trecentesca degli affreschi di Giovanni da Milano, di Mocchirolo, di Solaro e la maniera di Franco e Filippolo de Veris. E giova qui rammentare anche gli affreschi di S. Maria in Selva, a Locarno.

[2] G. D'Adda, *Les Besozzo* (*L'Art*, 1882, pag. 81 e segg.); P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* (*L'Arte*, 1905, pag. 321 e segg.); F. Malaguzzi-Valeri, *Michelino da B.* (Thieme-Becker, *Künstler-Lex.*, II 532).

[3] Foulkes-Maiocchi, *Vincenzo Foppa*, Londra, 1909, pag. 22.

[4] C. Magenta, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897, pag. 32.

[5] Così giudicato da Giovanni Alcherio, nel ms. del Le Begue alla bibl. Naz. di Parigi: vedi pag. 417, in nota. — In tale giudizio, ch'è continuamente ripetuto nelle deliberazioni della Fabbrica del duomo

lano, e riceveva pagamenti dalla Fabbrica, al cui servigio rimase indi per molti anni [1]. Nel 1420, la Fabbrica del duomo affidava a lui, " pictorem supremum et magistrum a vitreatis ", di risolvere una controversia sorta col pittore di vetri Mafiolo da Cremona; nel 1421, il maestro lavorava in duomo, col figlio Leonardo, a dipingere presso l'altare di S. Giulitta; nel 1425, riceveva pagamenti per vetrate; nel 1429, per un gonfalone; nel 1439, per una immagine di Cristo, e nel 1442, ancora per altri vetri dipinti. Cessano quindi le notizie di lui negli atti della Fabbrica, forse a cagione della sua morte, perché sembra poco probabile che un Michele da Pavia il quale, più tardi, tra il 1457 e il 1465, lavorava a Mantova [2], fosse lo stesso Michelino da Besozzo, ch'era già operoso nel 1388.

Dei lavori che il pittore eseguì per il duomo non rimane traccia alcuna: non resta nelle finestre nessun avanzo delle vetrate dipinte da Michelino, o da altri artisti nella prima metà del Quattrocento; e certa tavoletta del Tesoro della cattedrale, non è attribuita al maestro per altra ragione che di una firma grossolanamente falsificata, sebbene il suo stile accenni a un'epoca più recente [3]. Sono anche scomparsi gli affreschi del chiostro di S. Pietro in ciel d'oro e la tavola della chiesa di S. Mustiola a Pavia, un suo ritratto di Filippo Maria Visconti; è perduta una bizzarra composizione di genere descritta dal Lomazzo [4]; sono quasi intieramente scolorati gli affreschi del cortile della casa Borromeo nei quali si dice fosse inscritto il nome del pittore [5]; e altri dipinti, meglio conservati, nel medesimo cortile e in stanze attigue ad esso hanno caratteri stilistici differenti da quelli che si veggono nella sola opera che rechi il nome di Michelino.

Nella Pinacoteca comunale di Siena si trova una tavola inscritta: " Michelinus fecit ", la quale non ha nessun rapporto di stile con dipinti

---

(*Annali del Duomo*, op. cit.; deliberazione del 13 luglio, 1404: " summus fertur esse in arte pictorie et designamenti "; deliberazione del 29 agosto 1420: " Michelinum de mulinariis de besutio pictorem supremum et magistrum a vitreatis "), s'accorda ancora il Lomazzo (*Trattato*, Milano, 1585, pag. 359: " Michelino vecchissimo pittore milanese, già di centocinquanta anni, et principale di quei tempi in Italia ").

[1] Cfr. *Annali del Duomo*, passim.

[2] Cfr. D'Arco, *Delle arti e degli artefici a Mantova*, op. cit., I, 26 e segg., II, 276.

[3] Affermai tale fatto già da molto tempo: cfr. *L'Arte*, 1905, 325. Cfr. anche A. Venturi, *Storia*, VII, I, 274.

[4] Lomazzo, loc. cit.: " egli s'imaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi e due femmine; e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno e ridendo, come che goda oltra misura, che non si trova uomo così melanconico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo, mentre con la sinistra tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anch'egli d'allegrarsi, ecc. ecc. Ma quello che dà loro grandissima grazia, sono certe berrette fatte all'antica, col resto delle vestimenta che allora si usavano dai villani ". Sembra esser copia o, meglio, ricostruzione di tal dipinto una tavola del XVI secolo posseduta dall'Accademia di B. Arti di Genova.

[5] Nel 1825 G. Cattaneo avrebbe scoperto il nome di Michelino inscritto negli affreschi del portico (G. D'Adda, *Les Besozzo*, loc. cit.), ma di tale iscrizione ora non si ritrova nessuna traccia.

Tav. XXIII. — Siena, Pinacoteca Comunale. Michelino da Besozzo: Sposalizio mistico di S. Caterina.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

di maestri senesi, e dimostra invece tante affinità con pitture eseguite nella Lombardia da poter affermare ch'essa è opera di artista lombardo, e da render del tutto verisimile l'opinione che in quella scritta sia indicato il celebre pittore milanese. Sopra uno sfondo d'oro, seduta in trono ornato di cuspidi e di fogliami gotici, la Vergine tiene in grembo il Bambino tutto ignudo, e in atto di porgere l'anello a S. Caterina: il Battista e S. Antonio eremita si curvano intenti presso il suo seggio (tav. XXIII). La Madonna, avvolta tutta nel suo manto azzurro, ha biondi capelli leggieri intorno al viso, ch'è colorito di roseo tenue, e modellato a sfumature quasi impercettibili, senza contorni definiti; un lieve chiarore è sulla fronte, sull'apice del naso, sulle palpebre socchiuse. Il morbido corpicino del Bambino è tutto d'una tinta tenera, con ombre lievi, che si addensano nel viso intorno alle palpebre; la S. Caterina, di un roseo chiaro nelle carni, è avvolta in manto di colore di malva rosata; e anche nelle figure dei due santi il colorito, pur diventando più robusto, non è che una sfumatura continua.

Il colorire adoperato dai pittori e dai miniatori lombardi della fine del Trecento persiste adunque, anzi giunge a raffinamenti estremi nella tavola di Siena, dinanzi alla quale, sopra ogni altra sensazione, prevale quella della morbidezza delle tinte, così delicate e sfumate che il disegno perde ogni consistenza. Per vero si direbbe che il dipinto non vòglia comunicare a noi che delle sensazioni quasi indefinite: i corpi, nascosti dalle ampie vesti, sembrano svanire entro le pieghe sinuose, che si compongono manieratamente; il convenzionalismo dell'ultimo periodo gotico, già affermatosi negli affreschi di Franco e di Filippolo de Veris, sostituisce il realismo dei Trecentisti, pervade tutto il dipinto dandogli valore piuttosto di opera decorativa che di concezione pittorica. E, tuttavia, una grazia delicata è nelle figure: timido, il Bambino inanella la santa che gli si appressa sgranando i suoi occhi di giada, mentre la Madonna lo accarezza con un lungo sguardo, e i due vecchi santi, curvi, ascetici, hanno una profetica solennità.

Un dipinto del Museo Civico di Verona, opera di Stefano da Zevio, è assai prossimo di stile, nel concetto intimo e nella forma, alla tavola di Michelino. Entro un verziere, fra le pergole coperte dagli steli sottili dei rosai, aliano gli angioli, eterei, quasi evanescenti nell'aria; altri stanno sul prato ove l'erbe sembrano intessute in un magnifico tappeto; altri, quasi invisibili, traspaiono nell'oro del cielo. Tutto è indefinito, e quasi irreale. La rappresentazione esatta degli spazi cede allo studio di

Fig. 349. — Verona, Museo Civico. Stefano da Zevio; Madonna del roseto.

comporre in modo decorativo lo sfondo; il drappeggiare non è che un complesso di linee convenzionali; le forme umane sembrano sottratte alle leggi anatomiche; il colorito non intende che ad una morbida delicatezza (fig. 349).

Sebbene la tavola di Verona sia fatta quasi col soffio, tanto vi è leggiero il disegno, e l'opera di Michelino abbia forme più pesanti e una ispirazione meno lirica, i due dipinti si rassomigliano strettamente nel lor disegno, come appare al confronto delle figure del Bambino e della Madonna; e anche nel colorito, che la tavola della Galleria di Siena, quando era intatta dai restauri e dai guasti, ebbe forse anche più delicato di quello della tavola di Stefano da Zevio.

Ciò potrebbe indurre a sospettare che il dipinto di Siena sia anch'esso di un pittore veronese, e non del lombardo Michelino da Besozzo; ma nella Pittura lombarda della prima metà del Quattrocento troveremo continuamente nuovi argomenti per legittimare la nostra congettura, intorno alla quale si adunano ormai tante prove ch'essa può dirsi certezza.

Nel 1402 morì Gian Galeazzo Visconti. Prima che il funerale del principe magnifico muovesse dal palazzo di Milano, fu recitata un'orazione funebre in lode del defunto dal monaco agostiniano Pietro da Castelletto, degli Eremitani di Pavia. Quell'orazione poi venne trascritta con grande cura in un codice che appartenne alla biblioteca viscontea del castello di Pavia; e ad essa fu aggiunta la genealogia dei Visconti composta dal monaco stesso [1].

Il manoscritto è ora nella biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 5888). Ch'esso sia stato compiuto nel 1403, appare certo dalle indicazioni intorno all'età di Giovanni Maria e di Filippo Maria Visconti al termine della genealogia viscontea [2]; ch'esso sia stato miniato circa l'epoca stessa, è del tutto probabile per l'aspetto giovanile dei ritratti dei due figli di Gian Galeazzo.

Il primo foglio del prezioso manoscritto è fregiato armoniosamente di ornati e di figure (tav. XXIV). Lievi rami d'oro si svolgono pei margini, e collegano insieme i medaglioni nei quali lo stemma visconteo si alterna a busti di profeti. Si protendono questi, in gesti vivaci, recando dei cartelli con scritte in lode di Gian Galeazzo: hanno flosci i li-

[1] P. Toesca, *Le miniature dell'Elogio funebre di G. Galeazzo Visconti* (*Rassegna d'Arte*, ottobre 1910). Cfr. anche la posteriore pubblicazione di G. Zappa (*Michelino da Besozzo miniatore* ne *L'Arte*, novembre 1910).

[2] Nell'intestazione della genealogia viscontea (cc. 7) è detto ch'essa fu composta da Pietro da Castelletto appunto nel 1403.

neamenti del viso, incavate le occhiaie, lunghe e deboli le mani, come i due santi nella tavola di Michelino. Ma più chiare ancora appaiono le rispondenze tra il manoscritto e il dipinto di Siena nella miniatura iniziale. Quivi, sopra un campo d'oltremare intenso quadrettato di strie d'oro, fra raggi d'oro, entro una profonda aureola di cherubini rossi e azzurri, sta seduta la Madonna. La sua veste azzurra ha delle pieghe tortuose, goticheggianti; il suo viso, colorito di delicate tinte a sfumature,

Fig. 350. — Parigi, Bibl. Naz., ms. lat. 5888: genealogia viscontea.

è di aspetto fanciullesco come quello della S. Caterina nel dipinto della Pinacoteca senese. Le dodici Virtù, che fanno corteggio alla Vergine, sono vestite d'ogni più tenera tinta, di cenere, di azzurro, di malva, di verdolino; le vesti nascondono le loro persone sotto il lento fluire delle pieghe. Recano esse i propri simboli — un cero, un cumulo di libri e lo specchio, le bilance d'oro e altri attributi —, tutte ingenue, con tondi occhi sgranati, simili a quella stessa S. Caterina. Più angioli stanno librati all'intorno, portando i pennoni cogli stemmi di Gian Galeazzo, mentre

Tav. XXIV. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 5888 (Elogio funebre di G. Galeazzo Visconti).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fig. 351. — Parigi, Bibl. Naz., ms. lat. 5888: genealogia viscontea.

il conte di Virtù s'inginocchia, incoronato dal Bambino. Il quale è tutto morbido, e quasi inconsistente nel modellato del suo corpo, come appunto nel dipinto di Siena.

In ogni tratto è un'arte magistrale che può competere coi capolavori della Miniatura franco-fiamminga dei primi anni del Quattrocento.

Uguali caratteri stilistici si ritrovano nella lettera iniziale della medesima carta ove è figurato maestro Pietro da Castelletto che pronuncia la sua orazione tra i frati avvolti profondamente nelle lor cappe brune, come i *pleurants* delle tombe borgognone, e anche si riveggono nei sei fogli della genealogia viscontea miniati con una serie di busti (fig. 351) racchiusi fra rami che si dipartono dal primo stipite leggendario, ove è figurato Giove in atto di coniugare Venere ed Anchise (fig. 350), giungendo sino a Filippo Maria Visconti, ch'è ritratto in età di dieci anni.

Le affinità tra le miniature del codice visconteo e la tavola di Siena sono evidenti; esse valgono a riprovare che quella tavola è di un artista lombardo, di Michelino da Besozzo. E anche perché il codice fu copiato verisimilmente a Pavia, quando appunto Michelino risiedeva in quella città, è da affermare ch'esso fu miniato dallo stesso pittore, dall'artista celebre sopra ogni altro, oppure, s'egli non esercitò la Miniatura, da un artista che dipendeva intieramente da lui.

Come la tavola di Michelino di fronte alle pitture lombarde del Trecento, così le miniature dell'Elogio di Gian Galeazzo di fronte a quelle del " Tacuinum sanitatis „ e degli altri miniatori lombardi trecenteschi, dimostrano un medesimo variare dello stile, una nuova soverchiante influenza del tardo manierismo gotico.

Qualche altra traccia, quasi sicura, possiamo raccogliere dell'arte del celebrato maestro. Non c'intratteniamo intorno ai ritratti dei Consoli delle Arti di Mantova per l'anno 1450, che taluno attribuisce al maestro [1], perché quelli affreschi, ora trasportati nella Camera di Commercio della città, sono troppo guasti da restauri, né se ne può dare un sicuro giudizio, così come di un affresco della chiesa milanese di S. Maria Podone, attribuito anch'esso a Michelino; più innanzi, a suo luogo, studieremo i dipinti d'una sala della casa Borromeo che altri si ostina ad assegnare al medesimo pittore [2].

[1] D'Arco, loc. cit.; E. Müntz, *Les Arts à la cour de Papes*, Paris, 1878, pag. 265. Più ragionevolmente che il D'Arco, il Müntz esita ad ammettere che Michelino da Besozzo sia lo stesso che il Michele da Pavia che avrebbe eseguito quei ritratti, e sarebbe stato pittore della Corte dei Gonzaga tra il 1458 e il 1465.

[2] Cfr. A. Peraté, *La peinture italienne* (A. Michel, *Histoire*, III, 631).

Nel Museo del Louvre si attribuiscono a scuola francese del secolo XIV quattro fogli di pergamena con figure di apostoli disegnate e colorite nel modo più delicato, a tinteggiature rosee nei visi, a lievi gradazioni di colori tenui nelle vesti. Ma tra i pittori e miniatori franco-fiamminghi sinora noti non v'è alcuno la cui maniera coincida con la maniera di quei disegni, che ci sembrano invece opera quasi certa di Michelino da Besozzo. La figura di S. Tommaso (fig. 352) in uno dei fogli ha gran somiglianza con quella di S. Antonio nella tavola di Siena, anche per la

Fig. 352. — Parigi, Museo del Louvre: disegni.

conformazione del viso e delle mani, gonfie e inerti; e le altre figure, sia nel panneggiato, sia nel loro aspetto e nel colorito, si possono comparare a quelle del dipinto di Michelino e ai profeti della miniatura iniziale dell'Elogio funebre di Gian Galeazzo.

Fra i disegni della collezione Albertina di Vienna [1] un foglio membranaceo, già attribuito ora a Giotto ora a Gentile da Fabriano ora alla scuola del Pisanello, reca nel suo *recto* alcuni schizzi di figure e uno studio d'una Adorazione dei Magi, segnati a punta di argento con sotti-

[1] Vienna, Albertina: " Scuola romana, 5-5 ". Cfr.: K. v. MANTEUFFEL, *Die Gem. und Zeichn.*, op. cit., 178.

Fig. 353. — Vienna, Collezione Albertina: disegno.

Fig. 354. — Vienna, Collezione Albertina : disegno.

gliezza estrema (fig. 353). Nell'Adorazione dei Magi, la Madonna e le due ancelle sono molto simili alla Vergine e alle Virtù della miniatura del codice visconteo di Parigi: si confronti specialmente il panneggiato nelle due Madonne, le proporzioni snelle dei corpi. Leziosamente, la Vergine abbandona la sua mano a un devoto ch'è presentato da S. Giuseppe. Questi ha l'aspetto sparuto e le occhiaie incavate come il S. Antonio nella tavola di Michelino; ed anche altre parti del disegno offrono raffronti con la tavola stessa e con le miniature del codice di Parigi: i due profeti, avvolti nelle pieghe sovrabbondanti delle loro vesti, come nei disegni del Louvre; la Madonna col Bambino in grembo. Non mancano dei riscontri fra il disegno e le pitture veronesi del principio del Quattrocento, ma giova rammentare quante somiglianze siano anche fra la tavola di Michelino e la Madonna del roseto di Stefano da Zevio.

Nel suo *verso* il foglio della collezione Albertina ha due studi d'una testa d'alce, nei quali l'oggettività di osservazione che rende singolari i disegni di Giovannino de' Grassi, si fa anche più sottile: nelle narici ansanti, nel muso arguto della bestiola è lo spirar della vita (fig. 354). Ora, la maestria di tale disegno può confermare le osservazioni fatte sulle altre parti del foglio di Vienna, e suggerisce anch'essa il nome di Michelino, poiché bene si accorda con le notizie antiche intorno all'arte del maestro che Uberto Decembrio proclamò prodigiosa nel ritrarre animali, che Marcantonio Michiel, sul principio del Cinquecento, ammirò in un libro membranaceo pieno di tali figure [1].

Michelino da Besozzo ebbe in tal genere di studi il proprio precursore nella Lombardia stessa, in Giovannino de' Grassi: anzi il proprio compagno di ricerche; ché sin dalla sua prima giovinezza, quando Giovannino de' Grassi era nel fiore della sua attività, Michelino sembra aver vinto egli pure ogni difficoltà nel ritrarre animali, ed averne avuto somma lode. S'intreccia così l'arte di lui, già operoso nel 1388, con quella dei pittori della fine del Trecento, colla quale per altre parti essa contrasta.

Giovannino de' Grassi e Michelino precedettero di gran tempo, nell'acutezza dell'osservare, e nella fermezza del fissare sui fogli l'aspetto degli animali, il Pisanello, affermando anche in quelle qualità l'impor-

[1] G. Frizzoni, *Notizia d'opere di disegno*, Bologna, 1884, 221: " el libretto in quarto in cavreto con li animali coloriti de mano de Michelino milanese ".

tanza della Pittura lombarda di fronte alla veronese, cui per troppo tempo fu dato il maggior merito del divenire dello stile nell'Italia superiore tra il secolo XIV e il XV.

Molti altri fogli con disegni di animali possono attestare l'attività di disegnatori lombardi che si appressano, per il loro stile, ora a Giovannino

Fig. 355. — Parigi, Museo del Louvre: disegno.

de' Grassi, ora a Michelino: e furono assegnati anch'essi al Pisanello o ai suoi seguaci.

Tra i disegni che fan parte della raccolta del Vallardi [1] posseduta dal Museo del Louvre, alcuni hanno affinità con quelli del taccuino di

[1] Una classificazione dei disegni del cod. del Vallardi fu tentata da F. Burger (*Francesco Laurana*, Strassburg, 1907, pag. 67 e segg.), e, meglio, dal Manteuffel (*Die Gem. und Zeichn.*, op. cit.).

Bergamo [1]: sono studi di animali, toccati a penna o a punta d'argento, con leggiere lumeggiature (fig. 343 e 355), o di uccelli, coloriti al naturale (fig. 356), come nel libretto di Giovannino de' Grassi, trattati tutti con mirabile precisione, sebbene senza quel senso del movimento e della vita che distingue i fogli segnati dal grandissimo Pisanello. A quelli possono unirsi i disegni di animali in un libretto posseduto dal barone E. di Rothschild [2], e altri, di maniera più antica, in alcuni foglietti dell'Ac-

Fig. 356. — Parigi, Museo del Louvre: disegno.

cademia di Venezia, nei quali anche si trova qualche riscontro, con quelli del taccuino di Bergamo (fig. 357) [3].

---

[1] Nella raccolta del Vallardi i disegni più prossimi al taccuino di Bergamo sono, a mio credere, i seguenti. — N. 2385: tre leoni. È opera del sec. XV (Manteuffel, *Zeichn.*, 124: Pisanello?). — N. 2387: topi. — N. 2394: scimmie. — N. 2423: una volpe. — N. 2425: leopardo. Fine del sec. XIV. — N. 2426: id., id. — Nn. 2456-2470: uccelli colorati al naturale, su pergamena. — Nn. 2472-2476: id., id. — N. 2497: cerbiatto. — N. 2498: cani. — N. 2568: cani che inseguono lepri. — Alcuni fogli della raccolta (Nn. 2526, 2532, 2536), con disegni di trafori di finestre fanno pensare ai lavori cui attese Giovannino de' Grassi pel duomo di Milano, ma non offrono elementi sufficienti per un giudizio sicuro.

[2] Cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, I, 253.

[3] Venezia, Accademia: cornice I, fogli 1-14. Le fogge delle vesti (n. 1, fig. 358) e lo stile dei disegni indicano la fine del sec. XIV o il principio del XV; il foglio n. 9 è di artista diverso da quello che disegnò le altre carte, fra le quali si trovano probabilmente gli 11 fogli a punta d'argento già attribuiti a Michelino da Besozzo nella raccolta di Giuseppe Bossi (cfr. G. D'Adda, *Les Besozzo*, op. cit., 85).

In un altro libretto posseduto dalla Galleria Nazionale di Roma [1], alcuni disegni con delle storie di S. Antonio eremita si prestano a comparazioni piuttosto con la Pittura lombarda della fine del Trecento che con quella veronese, anche per la ristrettezza degli sfondi architettonici; altri disegni di animali (fig. 359) son molto affini a quelli del libretto di

Fig. 357. — Venezia, R. Gallerie: disegno.

Bergamo, ma le figure si avvicinano più alla maniera di Michelino da Besozzo che a quella di Giovannino de' Grassi. Si osservi specialmente come il falconiere che cavalca un mulo (tav. XXV), abbia certa gonfiezza dei lineamenti del viso che è caratteristica nelle figure di Michelino e dei suoi seguaci.

[1] G. Bariola descrisse con grande amore il prezioso codice (*Quaderno di disegni di un maestro dell'Italia settentrionale* ne *Le Gallerie Naz. It.*, V. 360 e segg.).

In altro foglio (tav. XXV) i profeti che circondano la Vergine, avvolta in ampio panneggiato gotico, hanno le mosse esagerate, le occhiaie cave, i lineamenti rilassati che sono nelle figure dei santi della tavola di Siena, in quelle dei profeti nella miniatura dell'Elogio di Gian Galeazzo, e anche negli affreschi di Franco e Filippolo de' Veris, sì che v'è sufficiente ragione per credere che tali disegni siano, piuttosto che di un maestro

Fig. 358. — Venezia. R. Gallerie: disegno.

veronese, di un lombardo affine al celebre pittore e disegnatore milanese e ai frescanti della chiesa di S. Maria de' Ghirli di Campione.

Uno squisito disegno della Pinacoteca Ambrosiana (fig. 360), eseguito con finezza di miniatore, ci richiama anch'esso ai primi decenni del Quattrocento; e pei suoi caratteri stilistici non esitiamo ad attribuirlo ad un artista lombardo, distinguendolo da altri fogli, contenuti già in uno stesso codice, opera di artisti diversi, parte sotto l'influenza del

Tav. XXV. — Roma, Galleria Nazionale: disegni.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Pisanello, parte più prossimi ai pittori lombardi [1]. In un tondo di pergamena, è disegnata la Natività del Bambino, con sottili tratti di penna e con larghe ombreggiature brune che rivelano grande sicurezza nel distribuire il chiaroscuro, le masse della composizione; e la delicata fantasia dell'artista dà nuova vita ad elementi iconografici già frusti dalla lunga tradizione. Ancora certa durezza di pieghe del panneggiato della Madonna e delle ancelle riflette la maniera di Giovannino de' Grassi e dei

Fig. 359. — Roma, Galleria Nazionale: disegno.

suoi seguaci; ma il tipo delle figure, più morbido e pieno, richiama alla mente alcuni degli affreschi votivi del principio del Quattrocento nella chiesa di S. Francesco di Lodi, e il disegno del corpo del Bambino, molle e quasi inconsistente, rassomiglia assai a quello del putto della tavola di Michelino.

[1] Tra i disegni del codice, ora scomposto nei suoi fogli, possiamo attribuire con sicurezza a un maestro lombardo soltanto i due che indichiamo. Fra gli altri, alcuni possono anche compararsi con le opere di Michelino da Besozzo (fig. 361) ma, dubitiamo che siano piuttosto veronesi che lombardi. Certamente veronese, e tutto prossimo alla maniera di Stefano da Zevio è il disegno attribuito agli Zavattari da A. Venturi (*Storia*, VII, I, fig. 158).

Il medesimo disegnatore sopra un altro foglio della stessa raccolta tracciò, con segno quasi impercettibile, un'Annunziazione nella quale gli elementi stilistici non sono meno complessi (fig. 362): come nella Natività, vi è in quel disegno una sobrietà trecentesca poco alterata dalla gonfiezza propria dello stile lombardo del principio del Quattrocento [1].

Fig. 360. — Milano, Pinacoteca Ambrosiana: disegno.

A un maestro lombardo della fine del Trecento o dei primi anni del Quattrocento il Suida [2] giustamente ha attribuito un disegno della Galleria di Budapest, con una scena di caccia, che può rammentare anche gli illustratori di romanzi (fig. 364). Ricorda invece la maniera di Miche-

[1] Nel *verso* del foglio è un disegno (fig. 363) di un altro artista che in altri fogli del codice ritrasse delle figure da marmi antichi con la stessa maniera. La quale rammenta specialmente la scuola veronese.

[2] W. Suida, *Studien z. lomb. Mal.* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, 473). Non vi sono sufficienti argomenti per identificare con G. Galeazzo Visconti, come vuole il Suida, il personaggio principale rappresentato nel disegno.

lino un altro disegno della collezione Albertina di Vienna, già assegnato a scuola tedesca o veronese [1].

Uno stile più progredito nel ritrarre l'aspetto degli animali è nel frammento d'una preziosa cintura viscontea posseduta dal Museo Civico di Torino (fig. 331), opera probabilmente della prima metà del Quattrocento, nella quale è anche mirabile, per varietà di tinte e per finitezza di fattura, il lavoro dell'arazziere, forse fiammingo: sul campo laminato d'argento, sparso di fiori variopinti, un grifo sbrana una lepre, due veltri latrano ed esitano dinanzi a un orsatto che li affronta accosciandosi, con tanta vivacità di movimento che sembra riflettere ormai piuttosto l'arte dello stesso Pisanello che non quella dei suoi precursori lombardi.

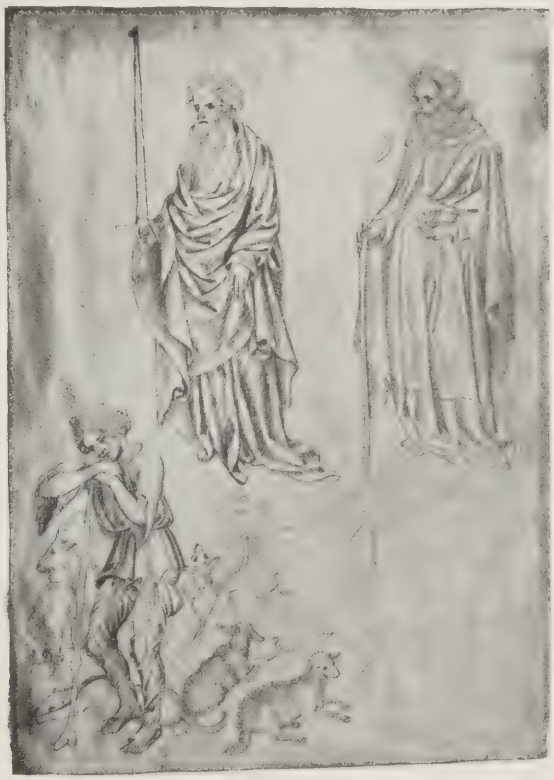


Fig. 361. — Milano, Pinacoteca Ambrosiana: disegno.

Se Michelino da Besozzo proseguì per qualche aspetto l'arte di Giovannino de' Grassi, nella sostanza del suo stile si allontanò di molto da lui e dalla maggior parte dei frescanti e dai miniatori lombardi della fine del Trecento, suoi contemporanei, abbandonando gli intenti che già avevano guidato per gran tratto la Pittura lombarda.

A meglio dichiarare il trasformarsi dello stile, del quale Michelino può dirsi il massimo rappresentante nella Lombardia tra il secolo XIV e il XV [2], giova considerare al di là del territorio che esploriamo, e anche oltre le regioni finitime, quali erano allora le condizioni generali della Pittura.

---

[1] Vienna, Albertina, " Scuola romana „ 13-13. Nel *recto*: figura di S. Caterina; nel *verso*: alcuni levrieri.

[2] Le lodi altissime che i contemporanei tributarono a Michelino crediamo sian nate in gran parte dalla novità del suo stile rapporto a quello che per l'innanzi era stato nella Pittura dell'Italia superiore.

Un fatto che il Courajod vide ed espose per primo [1], ci sembra sempre meglio determinarsi e confermarsi col procedere degli studi: sullo scorcio del Trecento, e nell'inizio del secolo successivo, vi fu una sensibile omogeneità di stile nella Pittura d'ogni regione d'Italia e di fuori. Non già che allora la Pittura diventasse monotona: anzi, essa mantenne il suo vario colorito locale, e vi si possono distinguere scuole

Fig. 362. — Milano, Pinacoteca Ambrosiana: disegno.

diverse e schiette individualità di artisti; ma, pur multiforme, ebbe dappertutto, più che in altre epoche, degli elementi comuni nella forma e nelle tendenze estetiche.

L'osservazione degli artisti già nello scorcio del Trecento aveva ampliato di molto il proprio raggio; aspetti del vero prima trascurati erano stati osservati con una nuova curiosità, sebbene con un naturalismo che si tratteneva alla superficie delle cose, e ne scrutava piuttosto l'esterno

[1] L. Courajod, *Leçons professées a l'ecole du Louvre*, Paris, 1902, II, 270 e segg.

che l'intimo — preparazione necessaria del profondo realismo che sarà nel Quattrocento. Nell'uomo, quelli artisti ritraevano più amorosamente che le passioni la forma esterna; e di questa, soprattutto lo splendido involucro delle bizzarre fogge che erano in uso; nelle cose, essi si indugiavano in osservazioni minuziose ed oggettive più che non mirassero ad una loro percezione personale.

Sul principio del Quattrocento, anche nelle regioni nostre che prima ne erano più immuni, si sovrapposero a tali intenti naturalistici molti

Fig. 363. — Milano, Pinacoteca Ambrosiana: disegno.

manierismi propri dell'ultimo stadio dello stile gotico oltramontano (i quali si palesano soprattutto nel panneggiato convenzionale [1]): essi imponendosi allo spirito realistico ch'era allora nell'Arte, quasi soffocandolo talvolta, costituirono uno dei tratti più singolari e apertamente riconoscibili di quel periodo stilistico. E non soltanto appare tale manierismo gotico nella Pittura in Italia come in molte altre diverse regioni,

[1] Già abbiamo osservato anche nella Scultura lombarda il mutarsi del modo di trattare il panneggiato delle figure, dalla semplicità trecentesca di Bonino da Campione alla manierata esuberanza di Jacopino da Tradate. E in ogni parte d'Italia si potrebbe ritrovare allora una medesima variazione di stile. La quale (poiché risponde ai caratteri propri dello stile oltramontano) è il più chiaro indizio dell'influenza dell'Arte d'oltralpe in Italia, nella prima metà del Quattrocento, sia nella Scultura, sia nella Pittura.

ma anche si trova diffusa per ogni luogo, in vario grado di perfezione, la maniera di colorire mediante tinte sfumate e senza chiaroscuro, con un modellare delicato, che i maestri lombardi della fine del Trecento sembrano aver posseduto prima e meglio di tutti gli altri, e che Michelino adoperò con gran sapienza nella sua tavola di Siena.

Con tale complesso di caratteri intimi e formali (che riappariscono in regioni diversissime unendole in una certa omogeneità artistica) la

Fig. 364. — Budapest, Galleria: disegno.

Pittura del principio del Quattrocento, piena di alacrità giovanile nell'osservare le cose, amante di rappresentare delle scene di genere, non senza qualche sapore di umorismo, contenta di rispecchiare immediatamente la vita, ci ha lasciato le più vive e attraenti immagini del tempo in cui essa fiorì.

Nella regione franco-fiamminga le opere dei pittori e dei miniatori che precedono l'apparire dei van Eyck, i quali volgeranno l'Arte a nuova profondità di osservazione, — dipinti attribuiti a Melchiorre Broederlaem,

a Jean Malouel, il prezioso dittico del Museo Nazionale di Firenze, i libri miniati per il duca di Berry fra i quali, specialmente, le miniature delle " Très riches Heures „ — mostrano chiaramente le qualità di quello stile: i convenzionalismi gotici, il tenue colorito, un realismo vasto e un po' superficiale, che rispecchia vivido l'aspetto del paesaggio delle cose e dell'uomo.

Nella regione renana, in Catalogna, in Boemia, sul principio del Quattrocento, si ritrovano nella Pittura e nella Miniatura i medesimi caratteri, come in varietà locali di uno stesso stile.

Il quale fu pur fra noi, e diede una fioritura così mirabile e varia che giova osservarla alquanto lungamente.

In Italia, tra il Trecento e il Quattrocento, la regione umbro-marchigiana si avanza inaspettatamente sul primo piano nel campo della Pittura, e prima della Toscana segue le nuove forme, commiste di naturalismo e di gotici manierismi, con feconda e pronta attività. Nelle opere di Ottaviano Nelli da Gubbio, e più nelle splendide figurazioni profane di Lorenzo e di Jacopo da Sanseverino, si trovano degli intendimenti e delle forme affini a quelle dei pittori oltramontani: vi è qualche dipinto dei Sanseverinati che rassomiglia tanto ad opere di maestri della Catalogna da potersi confondere con quelle [1]! Gentile da Fabriano, avvolto

Fig. 365. — Carpi, Sagra: martirio di S. Caterina.

[1] Cfr.: E. Bertaux, *Les primitifs espagnols* (*Revue de l'Art. ancien et mod.*, 1908); A. Michel (E. Bertaux), *Histoire*, III, 761. — Sui fratelli da Sanseverino, cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, i, 167 e segg.; A. Colasanti, *L. e*

anch'egli in convenzionalismi gotici, adunò nelle sue opere le più alte qualità del nuovo stile con squisito sentimento di osservazione, con incantevole fantasia, e le diffuse nel suo peregrinare in gran parte d'Italia, da Venezia a Roma.

Intanto fra i toscani, e dove le sue vicende lo condussero, Masolino da Panicale seguiva, nelle sue prime opere, le stesse tendenze cui più tardi doveva infondere un più schietto carattere fiorentino [1]. E altri minori maestri di diversi luoghi dell'Italia centrale e meridionale adoperavano pur essi il medesimo stile [2].

Il quale nell'Italia superiore si rifrange in molte varietà locali, talora assai diverse fra di loro. A Bologna, gli affreschi della cappella Bolognini in S. Petronio, dipinti dopo il 1408, forse per opera di Giovanni da Modena [3], corrispondono pienamente — per il loro largo verismo, per la predilezione in essi manifesta delle scene di genere, anche per i loro opprimenti manierismi gotici — alla forma stilistica della quale enumeriamo i monumenti maggiori; ma vanno distinti fra questi per il poderoso modellare con contrasti di luce e di ombre fumose, per certa asprezza di forme. E si potrebbero perciò riunire agli affreschi nella cappella di S. Caterina nella Sagra di Carpi, eseguiti da altro pittore, certamente prima del 1431 [4]; i quali nel colorito arido e rossastro si differenziano molto dalla maniera seguìta dai coevi maestri di Lombardia (fig. 365). Né Antonio da Ferrara si allontana di molto da tali forme [5]; delle quali gli affreschi delle due cappelle del duomo di Parma mostrano un'altra singolare varietà [6].

A Venezia, ove Gentile da Fabriano influì profondamente nella formazione dei pittori del principio del Quattrocento, l'arte di Michele Giambono, di Antonio Vivarini, di Jacopo Bellini si ricollega col nuovo stile [7]. E anche a Padova, negli affreschi della smisurata Sala della Ra-

---

J. Salimbeni da S. Severino (*Bollett. d'Arte*, 1910, 409 e segg.). Il Colasanti (loc. cit., pag. 447) non è esatto quando afferma essere un fatto " mai rilevato da alcuno „ le relazioni artistiche dei Sanseverinati con pittori d'altre regioni d'Italia e d'oltralpe. Già più anni or sono (*L'Arte*, 1905, pag. 337) io ho affermato quelle relazioni, che poi ho esposto anche più ampiamente (*Masolino*, Bergamo, 1908, 44).

[1] P. Toesca, *Masolino*, op. cit., 18 e segg.

[2] Cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, 1, 152 e segg.

[3] C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, 1900, 18. Non è dubbio che lo stesso maestro non abbia dipinto gli affreschi della prima cappella, a sinistra, di S. Petronio, sebbene siano molto guasti da restauri. E appunto consta che in detta cappella lavorò Giovanni da Modena. Dello stesso maestro abbiamo trovato altri dipinti nella chiesa del S. Sepolcro. — Cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, 1, 204.

[4] Ciò risulta dal più antico graffito che abbiamo trovato nelle pitture, sulla parete di sinistra. — Cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, 1, 220.

[5] Cavalcaselle, *Storia*, IV, 93.

[6] Cfr.: L. Testi, *Pier Ilario e Michele Mazzola* (*Boll. d'Arte*, 1910, 59 e segg.).

[7] Cfr.: L. Venturi, *La Pittura Veneziana*, Venezia, 1907, pag. 58 e segg.

Fig. 366. — Roma, Galleria Colonna. Stefano da Zevio: Madonna.

gione s'intravedono, pur fra i molti guasti, gli elementi stilistici divulgati fra i pittori del principio del Quattrocento [1].

A Verona, ove l'arte del Pisanello [2] addurrà poi ad altissima perfezione il nuovo stile e in molte parti l'oltrepasserà, la Pittura nel principio del Quattrocento perde la potenza drammatica ch'era stata fra le maggiori virtù di Altichieri, e più che altrove si avvolge nei manierismi delle tarde forme gotiche, mirando a effetti piuttosto decorativi che pittorici; lasciando la salda realtà amata dai suoi maestri del Trecento, tenta di esprimere sensazioni quasi indefinite, si compone in un raffinato idealismo: curiosa varietà di uno stile che dappertutto mescolava tendenze naturalistiche a viete formule gotiche non ravvivate dalla osservazione del vero.

Stefano da Zevio che pur poté vedere ancora operoso l'Altichieri, esprime in modo chiarissimo tali nuovi intenti, che nelle opere di altri veronesi, autori di pitture affini alle sue, appaiono in modo più grossolano. L'Adorazione dei Magi nella Galleria di Brera, la Vergine della Galleria Colonna (fig. 366), lo Sposalizio di S. Caterina a Verona, segnano nell'arte di Stefano da Zevio un'elevazione verso concetti sempre più trascendenti dalla realtà, verso rappresentazioni quasi incorporee, eppur plausibili per il sapiente accordo che in esse regna tra la forma e il contenuto. Gli affreschi recentemente scoperti in S. Fermo di Verona [3] — degli angioli aliano in aria, o si raggruppano a cantare, quasi evanescenti nelle vesti rilassate che li ricoprono — sono forse la più lirica, alta e manierata opera del maestro. E i disegni, nei quali la forma si scompone in un intrico sottile di linee, e si adatta al capriccio della fantasia, rendono anche più chiari quanto siano idealistici gli intenti dell'arte di Stefano da Zevio [4].

---

[1] Non possiamo convenire col Venturi (*Storia*, VII, I, 240) nell'affermare che vi sieno relazioni fra gli affreschi della Sala della Ragione e le " coeve miniature veronesi „ del " Tacuinum sanitatis „. Gli affreschi appartengono a uno stadio stilistico posteriore a quello delle miniature lombarde del " Tacuinum „.

[2] Cfr. specialmente: G. F. Hill, *Pisanello*, Londra, 1905. Le recenti scoperte di G. Biadego (*Pisanus pictor* in *Atti del R. Ist. Veneto di Sc. Lett. ed Arti*, LXVII, 837 e segg.) assegnando la nascita del Pisanello intorno al 1395, non più al 1380, mostrano sempre meglio che il maestro fu piuttosto un mirabile esplicatore che un pioniere dello stile del quale parliamo. Cfr. anche L. Testi, *Vittore Pisano* (*Rassegna d'Arte*, 1910, 131 e segg.).

[3] A. Venturi, *Storia*, VII, I, 236.

[4] È caratteristico per la maniera di Stefano da Zevio un disegno della Galleria di Dresda (G. Frizzoni, *Ricordi di un viaggio* ne *L'Arte*, 1901, 238) la cui attribuzione al maestro appar certa per il raffronto con l'Adorazione della Galleria di Brera. A Stefano giustamente sono da poco attribuiti alcuni disegni della Galleria degli Uffizi già detti di Parri Spinello e un disegno del Museo del Louvre (n. 2031). — Singolari sono le rispondenze che si trovano con quella maniera nell'oreficeria veneziana della prima metà del Quattrocento. Cfr.: Londra, South Kensington, 631-1868: calice; — Vienna, Hofmuseum, XVII: croce della Scuola di S. Teodoro di Venezia.

Sorvolando ora sulla Lombardia, della quale dovremo poi ricercare con più cura i monumenti della Pittura del principio del Quattrocento, ritroviamo nel Piemonte importanti dipinti che s'informano allo stile diffuso per così vasto territorio in Italia e oltralpe.

Negli affreschi del castello di Fénis, in Val d'Aosta, l'esagerato manierismo gotico che compone in forme schematiche il panneggiato delle figure e sovente dà ai visi un aspetto grottesco, può compararsi con quello delle opere dei più arcaici miniatori franco-fiamminghi che lavorarono, fra il Trecento e il Quattrocento, pel duca di Berry, sì che rende quelli affreschi assai più prossimi alle varietà pittoriche oltramontane che alle italiane. In qualche figura (fig. 367) poi, il colorito è così tenue da potersi paragonare a quello di Masolino da Panicale e di Michelino da Besozzo. Non diverse qualità intime ed esterne si esplicano anche più nei dipinti della sala baronale del castello di Manta presso Saluzzo [1].

Fig. 367. — Fénis, castello: una santa.

Tali affreschi piemontesi offrono un saldo addentellato con l'Arte francese; ma anche altre varietà della Pittura del principio del Quattrocento, nell'Italia superiore, hanno molti rapporti con le forme oltramontane, e valgono a stringere viepiù in una unità stilistica il vastissimo terreno che abbiamo corso: come nelle valli alpine del Piemonte, anche a Milano e a Verona la

[1] Cfr.: P. D'Ancona, *Gli affreschi del Castello di Manta* (*L'Arte*, 1905, pag. 94 e segg.); P. Toesca, *Antichi affreschi piemontesi* (*Atti della Soc. d'Arch. e B. Arti*, Torino, 1910, pag. 3 e segg.).

Pittura oltramontana e la Pittura locale digradano l'una verso l'altra così che i loro confini non sono precisi ed esse si saldano insieme con un trapasso quasi insensibile di stile.

Fig. 368. — Trento, castello: il Giugno.

Da Verona, risalendo il corso dell'Adige, si posson seguire le tracce dell'Arte veronese sin che nasce incertezza se le opere siano di maestri italiani o di tedeschi. A Trento, nel castello del Buonconsiglio, i dipinti

della torre dell'Aquila [1], che crediamo siano stati eseguiti nei primi decenni del secolo XV, già fan sorgere tali dubbi (fig. 368 e 369). L'artista, probabilmente italiano, che decorò le pareti della bella sala vide ancora,

Fig. 369. — Trento, castello: il Luglio.

[1] G. Fogolari, *Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila* (*Tridentum*, VIII, fasc. 4). Non ho potuto studiare direttamente quelli affreschi. — Ugualmente singolari per il loro contenuto profano sono gli avanzi di decorazioni nel castello di Lichtenberg nel Tirolo (K. Atz, *Kunstgesch. von Tirol*, Innsbruch, 1909, fig. 729), da raffrontare, per il contenuto, con le miniature del " Tacuinum ".

nel loro estremo fiorire, le fogge signorili che appaiono in qualche miniatura del " Tacuinum sanitatis ". Ma l'ingenuo ed equilibrato realismo di quelle miniature lombarde trecentesche ha scarso rapporto cogli affreschi di Trento, nei quali la realtà è travestita in un esagerato convenzionalismo che rammenta l'arte di Stefano da Zevio. Presso Bolzano, ove la Pittura del Trecento lasciò delle opere inspirate all'arte veronese [1], in affreschi del principio del Quattrocento nella chiesa di Kampill [2], e in altri del duomo di Bressanone [3], la maniera dei maestri di Verona affini a Stefano da Zevio si mescola a caratteri esotici che potrebbero indicare l'opera di artisti locali sotto gl'influssi dell'Arte tedesca. Una miniatura conservata nel Ferdinandeum di Innsbruck dà motivo ai medesimi dubbi (fig. 370): come nello Sposalizio di S. Caterina dipinto da Stefano da Zevio, ogni tratto vi è improntato di un raffinato manierismo; ma non raggiunge essa nell'ispirazione il capolavoro del maestro veronese, anzi è appesantita da forme che accennano ad opera non italiana [4]. Più oltre verso settentrione, per cotale insensibile digradare dello stile, si perviene alla Pittura della regione renana, la quale, mediante Colonia, trasse origine anch'essa dalle Fiandre [5]: e la rappresentazione del Giardino celeste del Museo di Francoforte [6], che ripete in tono minore il motivo trattato da Stefano da Zevio nella tavola veronese, può servire a congiungere questa con le opere dell'antica scuola di Colonia, non come conseguenza di quelle bensì come derivazione di una stessa corrente artistica che nei vari luoghi ebbe diversa temperie e colore, sebbene consistesse di elementi omogenei.

A Milano, ove nel duomo si palesano tanto le relazioni ch'erano tra la Lombardia e le regioni d'oltralpe, l'arte di Michelino da Besozzo, di Franco e di Filippolo de Veris e degli altri maestri che vedremo derivare da quelli, può connettersi in ugual modo, e con lo stesso misurato giudizio, all'Arte oltramontana. Gli affreschi di Campione, le miniature

---

[1] Alludiamo agli affreschi di S. Giovanni in Dorfe (K. Atz, loc. cit., 659 e segg.), degli ultimi decenni del Trecento, nei quali giustamente H. Semper ha notato molti caratteri italiani.

[2] K. Atz, loc. cit., 658; H. Braune, *Die kirchliche Wandmal. Bozen zum 1400* (*Zeitschr. des Ferdinandeums*, 1905, 33).

[3] K. Atz, loc. cit., fig. 761; G. Frizzoni, *Ricordi di un viaggio* (*L'Arte*, 1901, pag. 222 e segg.).

[4] G. Frizzoni, loc. cit. — H. J. Hermann (Wickhoff, *Beschreibendes Verzeichnis*, I, 109) attribuisce la miniatura alla scuola di Colonia.

[5] Cfr. specialmente: H. Semper, *Die Altartafel der Krönung Marias* (*Zeitschr. des Ferdinandeums*, 1906, pag. 411 e segg.). Il Semper crede che l'influenza dell'arte italiana a principio del Quattrocento si sia estesa attraverso la Svizzera e la Germania (ibid. pag. 400). — V. anche A. Venturi, *Storia*, VII, I, 228 e segg.; F. Bach, *Mittelrheinische Kunst*, Francoforte, 1910.

[6] Ora comunemente attribuita a pittore della Germania meridionale; cfr.: C. Gebhardt, *Der Meister des Paradiesgartens* (*Rep. f. Kw.*, 1905, pag. 25 e segg.).

dell'Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti e la Madonna della Galleria di Siena non escono dall'orbita dello stile del quale abbiamo osservata la diffusione in molte regioni d'Italia, ma offrono anch'esse un addentellato più profondo verso la Pittura transalpina.

Fig. 370. — Innsbruck, Ferdinandeum: il Giardino celeste.

Si confronti la tavola di Michelino da Besozzo con la Madonna della collezione Aynard di Lione (fig. 371). In questa corrispondono di molto al dipinto del maestro lombardo la forma delle mani delle figure, il modellare poco solido, il tipo stesso del Bambino. Anche il dittico franco-fiammingo del Museo Nazionale di Firenze offre argomento di confronti

con l'opera di Michelino. Al quale venne pur attribuito, nel Museo di Berlino, un tondo rappresentante l'Incoronazione di Maria (fig. 372) che per vero non gli appartiene, spettando invece a un pittore francese o fiammingo affine all'autore del tondo della Pietà nel Museo del Louvre. E si potrebbero paragonare la tavola di Siena e le miniature del codice visconteo di Parigi anche a miniature franco-fiamminghe e a dipinti delle primitive scuole tedesche [1] per scoprirvi delle affinità, derivate sia da tendenze parallele nell'Arte delle diverse regioni, sia da influenze dirette della Pittura d'oltralpe le quali agevolmente giungevano a Milano con il concorrervi d'artisti d'ogni regione, di Francia, di Fiandra, anche di Colonia, e cogli attivi commerci.

Fig. 371. — Lione, Coll. Aynard: Madonna.

La comunanza di relazioni con le regioni transalpine, e i reciproci rapporti tra Verona e Milano, valgono poi a spiegare le singolari somiglianze che sono fra lo stile di Michelino e quello di Stefano da Zevio, e che ritroveremo fra altri pittori veronesi e lombardi.

Al periodo nel quale predominò lo stile di cui abbiamo tracciato la diffusione, seguirono ben presto, nelle diverse regioni, dei frutti diversi.

Nelle Fiandre, i fratelli van Eyck, raccogliendo il risultato della lunga preparazione, diedero una potente e originale impronta alla Pittura oltramontana, che persistette durante tutto il Quattrocento, distinguen-

[1] Cfr. specialmente: O. Fischer, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, Lipsia, 1908. — L'altare di Pahl, ora nella Galleria di Monaco, ha riscontri con la maniera di Stefano da Zevio e di Michelino, come, per il colorito, le miniature del cod. lat. 15701 (Bibbia) della Staatsbibl. di Monaco, attribuite anch'esse alla scuola di Salisburgo (fig. 373).

dola profondamente dalla Pittura italiana. Nell'Italia, in breve, fuori dagli ultimi impacci gotici sorse, tutto nostro, lo stile del Rinascimento. Ecco a Firenze, dapprima, Masaccio aprir d'un tratto nuove sfere d'Arte, e lasciato il realismo superficiale di Masolino, scrutare profondamente l'animo

Fig. 372. — Berlino, Museo: Incoronazione di Maria.

umano, dare ampia ed energica rappresentazione dell'universo essere; a Venezia, dagli ammaestramenti di Gentile da Fabriano, sorgere Jacopo Bellini, precorritore di Andrea Mantegna e del figlio Giovanni; a Verona, il Pisanello liberarsi dal lirismo manierato e dai convenzionalismi per addentrarsi nell'intimo delle cose e fissare eternamente nei suoi bronzi la personalità umana. S'interruppero allora i nascosti vincoli che avevano

unito insieme l'Arte di terre molto lontane: e ogni regione, ogni città innalzò ben distinta la propria voce.

Nella Lombardia, durante tutta la prima metà del Quattrocento, persistettero le forme stilistiche che si erano affermate sugli inizi del secolo nell'opera dei de Veris e di Michelino da Besozzo, si svolsero lentamente entro la propria cerchia, e tardi si dileguarono dinanzi all'irradiarsi dell'Arte del Rinascimento.

Fig. 373. — Monaco, Staatsbibl.: cod. lat. 13701.

Fig. 374.2 — Cremona, S. Luca: Contrasto dei tre vivi e dei tre morti.

LA PITTURA
NELLA PRIMA METÀ DEL QUATTROCENTO

Dipinti vari. Antonino de Feraris da Pavia. — I discendenti di Michelino da Besozzo. — Leonardo da Besozzo. La sua Cronaca figurata. — Gli Zavattari. Loro origine artistica. — Gli affreschi della casa Borromeo di Milano. — Affreschi rurali.

Sono copiose le notizie di pittori lombardi della prima metà del Quattrocento [1], ma scarse le opere, anonime in gran parte, e sovente anche tali da doversi attribuire ad artisti così mediocri che giova lasciarli in una giusta penombra. Né dimostrano esse molta varietà di tendenze che allora siano state nella Pittura lombarda, anzi si accordano fra loro con insistente monotonia di stile.

La maniera dei De Veris, affine nell'intimo a quella di Michelino, ma dotata di curiosi caratteri suoi, ebbe probabilmente più di un seguace e continuatore. È da ricollegare ad essa il più singolare affresco votivo della chiesa di S. Francesco di Lodi (fig. 375). Sullo sfondo bruno verdastro di un

[1] Cfr. specialmente: F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, op. cit., passim.

riquadro orlato di ramoscelli fioriti, si eleva il trono della Vergine, tinteggiato di color di malva, con tenui gradazioni di luce: ha bizzarre forme gotiche; nelle sue cuspidi i fogliami sventolano come banderuole. La Vergine, leziosamente elegante nella persona, è dipinta con gran finezza: il manto bruno, soppannato di verde a iridescenze gialle, l'avvolge in pieghe sinuose, nelle quali lo stile gotico ha delle ridondanze barocche; la tunica, di verde azzurrastro, è così leggera da parer trasparente; il seno e il viso della figura, dalle lievi chiome gialline, sono tinti di sfumature rosee azzurre e candide. È in ogni parte una virtuosità che si compiace di tentare ogni còmpito difficile; e ritrae nimbi trasparenti, vesti sottili come veli; e tocca nella delicatezza del colorire i limiti dell'indefinito.

Anche nelle fattezze e nell'atteggiamento della Madonna il pittore si rivela raffinato seguace della maniera convenzionale già osservata negli affreschi dei De Veris, alla quale egli dà nuove finezze; nelle altre figure dell'affresco egli mostra tale tendenza a forme eccessive, e quasi alla caricatura, che a primo aspetto si sarebbe tentati di crederlo non italiano, ma venuto forse d'Alemagna, portando seco quello strano suo manierismo.

Il S. Antonio eremita (fig. 376), ammantato di porpora scura il corpo ronchioso, velato di un drappo cinereo il cranio deformemente enorme, è grottesco nei lineamenti e ci mostra come l'artista giunga all'espressione soltanto per mezzo di esagerazioni; ma è anch'esso disegnato con finezza degna d'un maestro non volgare. Il devoto inginocchiato sul terreno erboso, ha lineamenti contorti, enfiate le orecchie, flaccide le mani: ogni suo tratto dice il curioso manierato spirito del pittore.

Affine a Franco e a Filippolo de Veris, quasi discendente da loro, l'ignoto maestro che dipinse in S. Francesco di Lodi, forse già nel secondo quarto del secolo XV, non ti appare privo di somiglianze pur con Michelino da Besozzo se confronti la figura del S. Antonio coi santi della tavola della Galleria di Siena.

Altra maniera seguì Antonino de Feraris da Pavia che, nel 1419, dipinse la cappella di Aghinoro d'Acqualunga nella chiesa di S. Luca, a Cremona [1]. Meglio che ai nuovi maestri, e a Michelino da Besozzo, del

[1] Lo Zaist (*Notizie istoriche di pitt. scult. ed arch. cremonese*, Cremona, 1774, pag. 28) riporta da una raccolta ms. di antiche iscrizioni l'intiera epigrafe ch'era dipinta su quelle pitture, le quali ai suoi tempi più non si vedevano. Negli affreschi ora scoperti è tornato in luce anche un frammento di iscrizione che corrisponde a quella (.... et mercator crem.... natus quondam domini bartholomei....) così che l'identificazione dei dipinti con quelli eseguiti da Antonino de Feraris non è dubbia. Il Caffi (*Il Castello di Pavia* in *Arch. St. Lomb.*, III, pag. 543) afferma che nel 1419 Antonino lavorava a Pavia.

Fig. 375. — Lodi, S. Francesco: affresco.

Fig. 376. -- Lodi, S. Francesco: S. Antonio eremita.

quale fu detto discepolo, l'arte sua può congiungersi a quella dei pittori della fine del Trecento.

Gli affreschi riapparsi di sotto l'intonaco nella cappella di S. Luca, rappresentanti entro molti angusti riquadri le storie del Battista, sono così malconci da non potersene fare sicuro giudizio. Tuttavia alcune note di azzurro e di scarlatto vivissimo, che vi appaiono ancora qua e là, forniscono sufficiente argomento per credere che sia opera di Antonino de Feraris anche un grande dipinto del Contrasto dei tre vivi e dei tre morti, nella sagrestia attigua a quella cappella (fig. 374). Si ritrovano in codesto affresco i colori squillanti e le qualità di disegno che s'intravedono in quei

Fig. 377. — Cremona, Museo Civico: affresco.

guasti dipinti: d'altra parte, sia lo stile, sia le fogge delle vesti vi designano i primi decenni del Quattrocento.

Un eremita, sulla porta della propria cella, indica la tomba scoperchiata ai tre cavalieri, i quali giungono coi falchi in pugno, e con leopardi, seguìti da un fante che tiene i cani al guinzaglio, e porta la preda. Nel disegno delle figure non v'è nulla delle gonfiezze gotiche proprie di Michelino da Besozzo e dei De Veris; anzi prevale un fare contenuto, e alquanto secco, che rammenta lo stile dei frescanti e dei miniatori lombardi della fine del Trecento.

Non dissimile dal Contrasto dei tre vivi e dei tre morti è un frammento d'affresco ora nel Museo Civico di Cremona (fig. 377) che incliniamo ad assegnare allo stesso Antonino de Feraris [1].

[1] Opere di transizione fra le forme stilistiche di Giovannino de' Grassi e quelle dei pittori lombardi della prima metà del Quattrocento possono dirsi una tavoletta della Madonna fra due santi nel Museo Civico di Pavia (coll. Reale, n. 80; cfr. A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909) e un'altra Madonna del Museo Correr (II, 8) di Venezia.

Si diffondeva intanto sempre più ampiamente lo stile che aveva trovato così nitida espressione nell'arte di Michelino da Besozzo; in breve esso doveva predominar tanto su ogni altra tendenza da informare, in vario grado, quasi tutti i dipinti lombardi che ci sono rimasti della prima metà del Quattrocento. E forse ciò avvenne non senza diretta azione di Michelino stesso, del maestro che i contemporanei esaltarono sopra ogni altro, il quale nella sua diuturna attività nei maggiori centri di Lombardia, a Milano, a Pavia, aveva potuto spiegare una vasta e profonda influenza sugli altri pittori lombardi.

Leonardo da Besozzo, il figlio di Michelino, non è colui che possa dirsi discendere più intieramente dalla maniera paterna.

Nel 1421, egli era ancora col padre, e lo aiutava a lavorare nel duomo di Milano; ma poco più tardi dovette lasciare la Lombardia, per recarsi nell'Italia meridionale, ove doveva esercitare a lungo la propria arte [1].

Gli affreschi della cappella di ser Gianni Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara di Napoli [2], segnati col suo nome, furono certamente eseguiti dopo l'anno 1433, nel quale venne eretto nella cappella il mausoleo del Caracciolo; ed è verisimile che non si tardasse molto a ultimare con quelli la decorazione del luogo, e ch'essi perciò fossero compiuti a non grande distanza da quell'anno. La cupola della grandiosa costruzione poligonale fu messa tutta di azzurro; le pareti vennero istoriate, in doppia zona, di scene della vita di Maria, di figure di santi a lato delle finestre: nel basso, di una fascia con diversi episodi della vita eremitica, e d'uno zoccolo a riquadri marmorei. Un'iscrizione, sotto l'affresco della Natività di Maria, afferma che la cappella e il sepolcro di ser Gianni furono dipinti da Leonardo da Besozzo; ma in altro affresco, della Vita degli eremiti, ricorre il nome del pittore Perinetto da Benevento [3]: conviene perciò procedere cautamente, e distinguere da quella del collaboratore l'opera del maestro principale.

I caratteri stilistici propri a Leonardo da Besozzo si possono osservare nitidi nell'affresco della Natività della Vergine (fig. 378), che reca

---

[1] Cfr. P. Toesca, *Michelino da B.*, op. cit. (*L'Arte*, 1905, 323); F. Malaguzzi-Valeri, *Leonardo da B.* (Thieme-Becker, *Künstl.-Lex.*, III, 532).

[2] H. Brockhaus, *Leonardo da Bisuccio* (*Gesamm. Studien z. Kstgesch. für A. Springer*, Lipsia, 1885); L. Serra, *Gli affreschi della Rotonda di S. Giov. a Carbonara* (*Boll. d'Arte*, 1909, 121 e segg.).

[3] Sotto la Natività è scritto: " Leonardus de Bissucio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit "; nel primo riquadro della Vita degli eremiti: " Perinect(us) de benivento pinxit ".

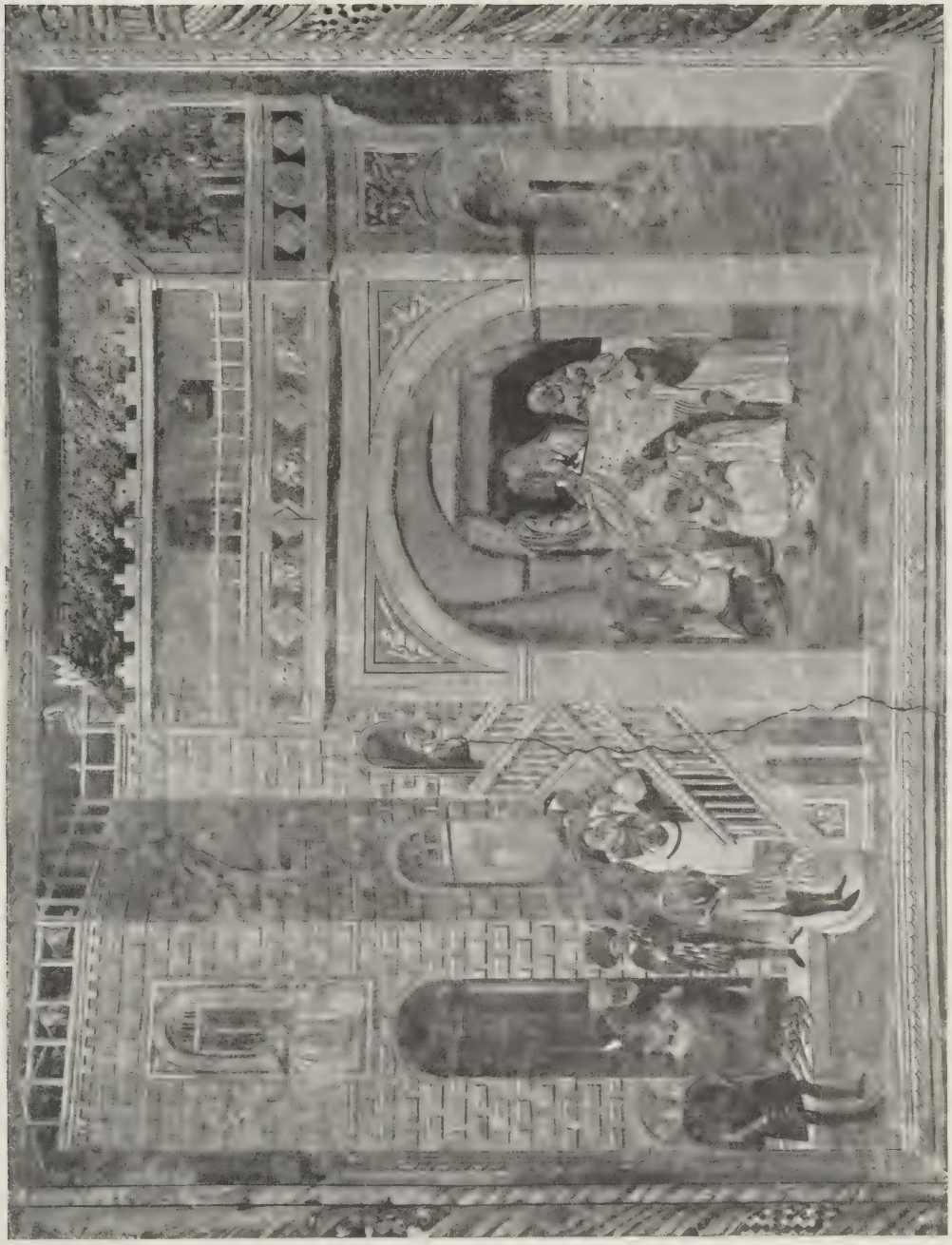


Fig. 378. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Leonardo da Besozzo: Natività di Maria.

il nome del pittore lombardo. La scena non è concepita con una forte percezione del vero. La prospettiva, l'equilibrio dello spazio, le proporzioni delle figure sono incerte, ed anche errate: tuttavia si ritrovano nell'affresco dei tratti non trascurabili di un realismo che in alcune parti — nell'episodio della donna intenta ad ammanire vivande, e nel gruppo degli spettatori — volge lietamente alla scena di genere. Sul fondo grigio delle architetture, le persone spiccano pei colori chiari e azzurri predominanti nelle lor vesti: hanno visi coloriti di roseo chiaro, modellati con certa rapidità, con fattezze ad ammaccature.

Fig. 379. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Perinetto da Benevento: un eremita.

Ritroviamo i medesimi caratteri stilistici quasi in tutti gli altri affreschi della cappella: nelle figure evanide dei santi dipinte a fianco delle finestre e presso il mausoleo del Caracciolo, nell'Annunziazione (malamente composta entro un mediocre sfondo architettonico), nelle Esequie della Madonna. Soltanto la Presentazione di Maria, più robusta nel colore e più rigida nel disegno, si può sospettare esser stata eseguita dal pittore lombardo — ché anch'essa ha le tinte chiare e azzurrine a lui predilette — con la collaborazione di Perinetto da Benevento, il quale, appunto nella zona sottostante, segnò del proprio nome uno degli episodi della vita degli eremiti [1].

Perinetto da Benevento si dimostra, in codesto affresco (fig. 379), discepolo di Leonardo da Besozzo; distinto tuttavia dal maestro, per

[1] Ma cfr. A. Venturi, *Storia*, VII, 1, 275. — Sono da attribuire a Perinetto da Benevento soltanto i tre primi riquadri della Vita eremitica.

crudezza di colorito e di disegno. E bene osservando questa sua opera, pensiamo che siano da attribuirgli alcuni dei riquadri della vita eremitica, non tutti; perché nelle storie raffiguranti gli eremiti intenti alla musica, in compagnia di un angiolo (fig. 380) e quelli rivolti ad ascoltar un sermone, a costrurre un edificio (fig. 381), si veggono di bel nuovo i caratteri stilistici propri a Leonardo da Besozzo. È anche verisimile che spetti al pittore lombardo l'aver ideato tutte le singolari scene, che hanno i loro remoti antecedenti iconografici nell' Arte bizantina e nella Pittura toscana del Trecento [1].

Fig. 380. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Leonardo da Besozzo: gli eremiti.

Più che in ogni altro affresco della cappella, in quello della Incoronazione della Vergine lo stile di Leonardo da Besozzo si esplica ingenuamente, libero da intenti poco consentanei alla sua natura, quali s'imposero all' artista in altre scene (figura 382).

Quivi non v'è nessun sforzo di rappresentare lo spazio, di tracciare grandiosi sfondi architettonici: la composizione è compatta, affollata di figure ristrette in un medesimo piano, è ideata intieramente con spirito di artista decoratore. Intorno al gruppo centrale, nel quale le persone sono occultate dai grandi manti fluenti e lumeggiati d'oro, si assiepano le coorti degli angioli, gaiamente fiorite d'ogni colore. Svaria d'una in altra schiera il colore delle armi, delle vesti; e vi è tale ricchezza di tinte, che fa rassomigliare l'affresco ad una miniatura. Il colorito delle carni, più robusto e succoso nelle altre figure, è tenue e sfumato in quelle degli

[1] Nelle rappresentazioni della vita eremitica in tavolette bizantine, negli affreschi del Campo Santo di Pisa, e nella tavola della Galleria degli Uffizi malamente attribuita ad Ambrogio Lorenzetti.

angioli, le quali hanno tale vispo aspetto infantile che ricorda le figure della tavola di Michelino da Besozzo. Né meno delicati di colorito sono i santi e i devoti, dipinti negli spigoli dell'affresco, taluni improntati fortemente di carattere individuale, e anche ritratti fedelmente nelle fogge del Quattrocento, altri segnati con l'esagerazione idealistica che si era diffusa nella Pittura lombarda. Vi è anche qualche particolarità più minuta che giova a congiungere l'affresco di Leonardo da Besozzo all'arte di Michelino e degli altri lombardi: la forma debole delle mani, inerti, senza vita; la rilassatezza dei lineamenti del viso, che sembra derivare

Fig. 381. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Leonardo da Besozzo: gli eremiti.

al pittore dalla maniera paterna. Infine la composizione stessa dell'affresco ha parallelo in dipinti lombardi [1].

Ma, osservate tali somiglianze con la Pittura lombarda, è pur da riconoscere negli affreschi di Leonardo da Besozzo qualche elemento nuovo, probabilmente acquisito dal pittore nelle sue peregrinazioni lungi dalla Lombardia. Le architetture degli sfondi di alcuni dei riquadri hanno assai più somiglianza con quelle proprie ai pittori senesi della prima metà del Quattrocento che con le fantastiche esili costruzioni di Michelino, dell'ignoto frescante del S. Francesco di Lodi e degli Zavattari. In alcune

[1] Nei dipinti di Biandrate, che fra breve ricorderemo, e in decorazioni absidali di chiese campestri.

Fig. 382. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Leonardo da Besozzo: Incoronazione di Maria.

figure il disegno più fermo, e la forma più corretta che non siano nei lombardi ci rammentano in qualche modo lo stile dei nuovi maestri fiorentini: osserva soprattutto il chiaroscuro d'un busto dipinto entro un tondo, sotto l'Incoronazione della Vergine, nel quale è tanta finezza di tratti e di modellato da avvicinarsi allo stile di Masolino da Panicale (fig. 383).

Fig. 383. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Leonardo da Besozzo: affresco.

In un affresco poi della chiesa di S. Giovanni a Carbonara, che già da più anni abbiamo attribuito a Leonardo da Besozzo [1], le influenze toscane sono anche maggiori.

Nella chiesa attigua alla cappella del Caracciolo l'artista dipinse non soltanto alcune figure di santi nel mausoleo di re Ladislao, segnate anche

[1] *L'Arte*, 1905, pag. 323.

del suo nome [1], ma ormai troppo guaste dal tempo, bensì anche una gaia scena dell'Annunziazione (fig. 384). La composizione vi è assai meglio equilibrata che nell'ugual soggetto dipinto nella cappella di ser Gianni Caracciolo; ma che l'affresco sia opera di Leonardo da Besozzo appare certo se confronti la figura del S. Giovanni, che sta presso l'angiolo annunziante, con gli altri dipinti del maestro e vi osservi i particolari manierismi gotici, il debole disegno delle estremità, il colorito proprio del pit-

Fig. 384. — Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Leonardo da Besozzo: Annunziazione.

tore lombardo. Dalla finestra della stanza erompono raggi di luce mentre Gabriele sta inginocchioni sul suolo coperto di maioliche dipinte. L'angiolo è graziosamente coronato di rose; e il panneggiato della sua tunica è così semplice, tanta è la nobiltà del suo atto, e così puro il candore del viso che il figliuolo di Michelino più che dal padre sembra aver

[1] Sotto la figura di un santo vescovo, tutta ridipinta, è l'iscrizione (" Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit "), ma non la data del 1428 che altri vi lesse.

tratto profitto, per quella sua figura, dell' arte di Masolino da Panicale.

È ragionevole credere, riguardando alla sua perfezione, che l'affresco sia posteriore di qualche tempo ai dipinti della cappella del Caracciolo, e forse anche a un vasto lavoro di miniatura che pose Leonardo da Besozzo in più intimo contatto con l'Arte toscana.

Appartiene ora alla famiglia Crespi di Milano un prezioso codice miniato posseduto un tempo dalla collezione di Carlo Morbio, la Cronaca figurata che reca scritto al suo termine: " Leonardus [de mediolano] de Bissutio pinxit ". Nei fogli del codice, del quale già altri diede ampia descrizione [1], si svolge la storia tradizionale dell'umanità, rappresentata colle figure di uomini celebri, disposte cronologicamente, e precedute dalla rappresentazione dei quattro elementi sotto specie di quattro diversi animali. Ognuno dei fogli del codice è diviso in tre zone sovrapposte, nelle quali sul fondo di azzurro oltramarino campeggiano le figure miniate.

La prima carta mostra uno stile assai diverso da quello d'ogni altra parte del libro [2]. Le figure vi hanno un disegno più ampio, una struttura anatomica più robusta che negli altri fogli, nei quali anche il colorito è più raffinato, meno semplice: è anzi tale il loro vigore, che si possono supporre disegnate da un qualche seguace dei grandi maestri fiorentini del principio del Quattrocento (tav. XXVI).

Nelle altre carte i personaggi hanno proporzioni più svelte, lineamenti delicati; in essi per vero si possono ritrovare somiglianze cogli affreschi di Leonardo da Besozzo in S. Giovanni a Carbonara, e specialmente con la figura del Battista dipinta presso l'Annunziazione. La fattura è quasi sempre di estrema delicatezza: le carni dei visi, tinte leggermente di roseo come negli angioli della Incoronazione di Maria nella cappella del Caracciolo, sono lumeggiate talora di sottili tratteggi bianchi, a punta di pennello; nelle vesti, è una gamma varia e delicata di colori, dal bigio al roseo e al giallo vivo, al vermiglio, talvolta con tinte cangianti. Il disegno ha una nobile correttezza, non sciolta interamente da impacci gotici, ma volta tutta a certa severa sobrietà: l'artista appar guidato da un sentimento della bellezza che gli affreschi di S. Giovanni a Carbonara non facevano presagire, se non forse nell'angiolo annunziante inghirlandato di rose. Sono dignitosi in aspetto i profeti, i saggi antichi, i personaggi illustri; Semiramide, armata, sciolta la chioma; Priamo, coperto le

---

[1] H. Brockhaus, loc. cit.

[2] Anche il Brockhaus (op. cit., 19) scorse la differenza tra quella e le altre carte, ma l'attribuì a incertezza del miniatore.

Tav. XXVI. — Milano, coll. Crespi: Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Fig. 385. — Milano, coll. Crespi: Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo.

armi argentee di un manto verde lumeggiato di giallo e soppannato di bianco; Mosè, vestito di tunica gialla e di un vivace manto roseo; Eliseo, illuminato di tenui luci bianche sulla tunica grigia; Sardanapalo, con calzari di carminio, con un manto iridescente dall'azzurro al roseo (fig. 385). In tutte le figure svariano armoniosamente le tinte; il carattere è sovente accennato con giustezza.

Dove le figurazioni son più complesse, più appare raffinata l'arte del miniatore. Ercole che strozza Anteo sembra tratto da un marmo antico, se non imitato da qualche scultura dei nuovi maestri del Quattrocento; Europa passa sul candido toro, vestita d'azzurro, ondeggianti i

Fig. 386. — Milano, coll. Crespi: Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo.

capelli biondi, gentilissima in atto: ha il viso colorito con grande finezza di tinte chiare, e rapidamente segnato di bruno nelle ciglia, nella bocca (fig. 386); Proserpina, esile nella lunga tunica di colore di malva e di carminio, si curva leggiadramente sul fondo azzurro a cogliere fiori tra l'erbe; Priamo tende le mani ad Elena che gli s'inchina presentata da Paride; Scipione sta ignudo, nobilmente atteggiato dinanzi ai senatori (tav. XXVII); vi è un pio raccoglimento nell'Adorazione del Bambino (fig. 387). In ogni parte traluce un senso della grazia, un'aurea semplicità che suggerisce i nomi di Lorenzo Ghiberti e di Masolino.

Ciò induce facilmente a sospettare che la Cronaca figurata non sia originale invenzione del pittore lombardo, bensì derivi da un esemplare toscano; e il sospetto si conferma anche per qualche osservazione estranea

all'intimo dell'opera: in una delle miniature, raffigurando una città, l'artista imaginò un edificio simile a S. Maria del Fiore [1].

Il rappresentare figure d'uomini famosi per significar con esse le varie età storiche, era uso divulgato nella coltura e nell'Arte medioevale, così che non è dubbio che la Cronaca di Leonardo da Besozzo non sia stata preceduta da una lunga preparazione iconografica. E fu opinato dal Venturi [2] ch'essa abbia avuto a suo modello certi affreschi eseguiti dal fiorentino Giusto Menabuoi, nella seconda metà del Trecento, in una cappella della chiesa degli Eremitani di Padova, dei quali un codice membranaceo, posseduto dalla Galleria Nazionale di Roma, conterrebbe gli schizzi originali.

Fig. 387. — Milano, coll. Crespi: Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo.

Ma non possiamo, per molti motivi, convenire nel giudizio del Venturi, al quale pur spetta il merito di aver scoperto il codice romano e di averne proclamata la grande importanza.

Che Giusto Menabuoi abbia dipinto negli Eremitani di Padova una serie cronologica degli uomini famosi, simile a quella riprodotta con ordine sistematico nella Cronaca di Leonardo da Besozzo e, frammentaria-

[1] Il Brockhaus (op. cit. pag. 22) trasse argomento dal vedersi sulla cupola di S. Maria del Fiore anche la lanterna, e da particolarità di una veduta del Pantheon per dedurre che l'artista abbia eseguito quelle miniature, o gli schizzi di cui si giovò, tra il 1436 e il 1442.

[2] A. Venturi, *Il libro di Giusto* ne *Le Gallerie Naz. It.*, IV, 345 e segg.; Id., *Storia*, VII, 1, 274. Cfr. sulla controversia sorta in proposito dell'attribuzione del Venturi: J. von Schlosser, *Zur Kenntniss der künstler. Ueberlieferung* (*Jahrb. d. Ksthist. Samml. d. all. Kaiserh.*, XXIII, 327 e segg.); *L'Arte*, 1903, pag. 79 e segg.; L. Dorez, *La canzone delle Virtù e delle Scienze di Bart. Bartoli*, Bergamo, 1903.

mente, nei disegni del codice romano, non è affermato da nessuna notizia antica: è bensì certo ch'egli aveva affrescato in quel luogo le Arti liberali, le Virtù, i Vizi, e figure di uomini celebri per questi o per quelle.

Ora non è a dubitare che alcuni fogli del codice romano, contenenti delle figurazioni allegoriche, abbiano rapporto con quelli affreschi di Giusto Menabuoi, dei quali sono ritornati in luce alcuni avanzi, sebbene non sia ancora bene chiarito se ciò provenga da dipendenza diretta o dalla comune derivazione degli affreschi e dei disegni da un medesimo prototipo. Quei fogli potrebbero anche essere stati disegnati dallo stesso Giusto Menabuoi: lo consentono i loro caratteri stilistici, i quali accennano appunto alla seconda metà del Trecento. Ma nel codice romano bisogna distinguere le figure allegoriche dalle altre che rappresentano gli uomini famosi. Quelle hanno schietto aspetto trecentesco, queste, come osservò J. von Schlosser [1], appartengono al Quattrocento, sia per nuova larghezza di stile, sia per le fogge delle armi e delle vesti; né si possono stimare perciò opera di Giusto.

Fig. 388. — Milano, coll. Crespi: Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo.

Fra questi ultimi disegni quattrocenteschi e la Cronaca di Leonardo da Besozzo si trovano veramente gli stretti rapporti notati dal Venturi: non somiglianze generiche di composizione, ma perfette rispondenze di

[1] J. von Schlosser, loc. cit. — Gli argomenti forniti dalle fogge, dalle armi, dallo stile sono dei più chiari per persuadere che una parte dei disegni del codice romano non può essere del Trecento.

particolari secondari e trascurabili, negli atteggiamenti, nelle vesti, anche nelle iscrizioni, suggeriscono che i disegni e la Cronaca, se non sono uniti da relazioni più dirette, dipendano almeno da un esemplare comune (fig. 388 e 389). E occorre vagliare le diverse ipotesi che si presentano.

Fig. 389. — Roma, Galleria Nazionale: disegno del " Libro di Giusto ".

Che la Cronaca di Leonardo da Besozzo abbia servito di modello al disegnatore del codice romano, afferma J. von Schlosser; ma a tale opinione contrasta l'osservare come nei disegni si trovi una maggior robustezza di forme che nelle miniature: nelle figure degli eroi e delle eroine il disegnatore del codice romano ha un'energia ignorata dal miniatore, il

quale è proclive a rendere esili le proporzioni dei corpi. Ora, sembra poco verisimile che il disegnatore del codice romano, se modestamente copiò l'opera di Leonardo da Besozzo, ne abbia tanto alterate le forme rinvigorendole con così nuova energia.

D'altra parte non si può dire che i disegni abbiano servito di esemplare alla Cronaca miniata, sia perché in essi la serie delle figure storiche è lacunosa e disordinata in confronto della sistematica disposizione

Fig. 390. — Torino, Bibl. Reale: cod. 102 (Cronaca figurata).

degli eroi ch'è nel codice di Leonardo da Besozzo, sia perché nella Cronaca anche il colorito — l'uso dei cangianti, la predilezione di tinte chiarissime — accenna a un'influenza della Pittura fiorentina del principio del Quattrocento, e perciò è a credere che, se Leonardo da Besozzo si attenne ad un modello, questo fosse colorato e non solamente disegnato a contorni.

Tutto considerato, la congettura più verisimile è che Leonardo da Besozzo abbia tratto partito della medesima cronaca miniata che fu copiata in parte, e con poco ordine, anche dal disegnatore del codice

Tav. XXVII. — Milano, coll. Crespi: Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

romano. Quella cronaca, ora perduta [1], doveva esser stata eseguita a Firenze nei primi decenni del Quattrocento, da artista seguace delle nuove tendenze, affine agli ultimi maestri goticheggianti, a Masolino, al Ghiberti, ma già partecipe anche dello stile dei nuovi pittori realisti, quali Paolo Uccello e Andrea del Castagno.

Attendendo al suo nuovo lavoro Leonardo da Besozzo poté farsi più familiare l'Arte toscana, la quale forse già aveva esercitato qualche influsso su di lui, come appare negli affreschi della cappella del Carac-

Fig. 391. — Bologna, Bibl. Universitaria: cod 2197 (Avicenna).

ciolo, e più ne esercitò nell'Annunziazione dell'attigua chiesa di S. Giovanni a Carbonara. Né è inverisimile che, col procedere degli anni, egli si allontanasse sempre più dalle forme lombarde che ancora vedemmo preva-

[1] Può nascere sospetto che lo stesso perduto esemplare abbia servito a un'altra copia, debolissima, della seconda metà del Quattrocento, ora nella Biblioteca Reale di Torino (cod. n. 102). È questa un codicetto cartaceo nel quale le figure non sono disposte in zone diverse come nella Cronaca di Leonardo da Besozzo ma occupano ciascuna un foglio. Gli atteggiamenti dei personaggi, e molte volte anche i colori delle loro vesti, corrispondono a quelli della Cronaca milanese ma non senza qualche leggiera variante come puoi vedere confrontando nei due codici la scena raffigurante Scipione dinanzi al Senato (fig. 390 e tav. XXVII). Anche il codice torinese contiene un prospetto della città di Roma come quello della Cronaca di Leonardo da Besozzo illustrato dal Gregorovius (*Una pianta di Roma* nel *Boll. della Comm. arch. com. di Roma*, 1881).

lere nel suo dipinto della Incoronazione della Vergine; ma non abbiamo modo di seguirlo in altre prove della sua operosità, che fu lunghissima e si svolse tutta nel Mezzogiorno [1].

Si potrebbero credere lavoro di Leonardo da Besozzo, o di qualche suo prossimo seguace, le miniature di un codice ebraico di Avicenna conservato nella biblioteca Universitaria di Bologna (cod. 2197) [2], ma l'attribuzione che proponiamo non può dirsi intieramente sicura. Nella

Fig. 392. — Bologna, Bibl. Universitaria: cod. 2197 (Avicenna).

scena della visita del medico all'infermo (fig. 391) si osservi l'atteggiarsi incerto delle figure, simili a quelle di alcuni spettatori nella Natività della cappella di ser Gianni Caracciolo: il suolo è coperto di maioliche dipinte come nella Annunziazione di S. Giovanni a Carbonara, e la fattura

[1] Il Suida (*Studien z. lomb. Malerei* in *Monatshefte f. Kw.*, 1909, 471) compara alle opere di Leonardo da Besozzo, attribuendole a scuola lombarda, due tavolette dell'Accademia di Bergamo che altri, con miglior ragione, riferì alla maniera di Jacopo Bellini (G. Fogolari, *Dipinti ignoti di I. B.* nel *Boll. del Museo Civico di Bassano*, 1905).

[2] Cfr. P. Giacosa, *Magistri Salernitani*, Torino, 1901, pag. 462 e segg.

è rapida, con colore succoso, con tocchi audaci nei visi delle figure come nelle altre carte del medesimo codice (fig. 392) ed in parecchie delle miniature della Cronaca figurata.

Nella Lombardia, in molti dipinti di ignoti autori, della prima metà del Quattrocento, riappaiono variamente alterate, in diverso grado di perfezione, le qualità stilistiche ch'erano nell'arte di Michelino da Besozzo.

È dato di intravederle negli svaniti affreschi della facciata della chie-

Fig. 393. — Milano, S. Maria presso S. Celso: affresco.

suola di S. Cristoforo sul Naviglio, presso Milano, decorata di figure di santi entro alti tabernacoli gotici; più chiaramente si scorgono in un affresco della chiesa milanese di S. Maria della Porta, rappresentante la Madonna col Bambino, nel quale il modellato gonfio e morbido dei corpi e gli atteggiamenti leziosi rammentano la tavola della Galleria di Siena. Dinanzi ad altro affresco, già sulla porta laterale della distrutta chiesa di S. Giovanni alle case rotte, ora nel Museo civico di Milano, si è tentati di pronunciare il nome dello stesso Michelino, tanto corrispondono alle opere del maestro il disegno e il tenero colorito della Madonna col Bambino e dei due santi. E, pur a Milano, in S. Maria presso S. Celso, un altro affresco dello stesso soggetto può compararsi per il tipo delle figure alle opere di Michelino, mentre già si approssima per maggiore sviluppo

stilistico ai maestri che meglio continuarono e svolsero le forme del principio del Quattrocento, agli Zavattari (fig. 393).

La decorazione della cappella detta della regina Teodolinda, nel duomo di Monza, è il più cospicuo monumento a noi pervenuto della Pittura lombarda della metà del secolo XV. Un'epigrafe, inscritta dai pittori stessi, dichiara che le pareti della cappella furono ornate per opera degli Zavattari nel 1444, e accenna che altri aveva allora già dipinto la volta nella quale sono affrescate, sopra sfondi di stucco dorato, le figure degli evangelisti e di alcuni santi seduti in alti troni [1].

Le pitture della volta differiscono chiaramente da quelle delle sottostanti pareti sebbene non se n'allontanino molto per l'epoca loro o per tendenze d'arte: le bizzarre forme gotiche dei troni, ornati di figurine grottescamente contorte, e la ridondanza manierata del panneggiato vi rivelano un artista che appartiene anch'egli allo stesso stile seguìto dagli Zavattari, sebbene sia più grossolano nel disegnare e aspro nel colorito. Al medesimo ignoto maestro conviene pure attribuire l'affresco dell'arco trionfale della cappella ove, sul cielo stellato, sta il Battista benedicente fra due schiere di devoti vestiti di splendidi abiti signorili del Quattrocento — da un lato, presso un gentiluomo che porta il falco sul pugno, è uno scudiere circondato dai cani —, che fanno corteo al re Autari e alla regina Teodolinda, fondatrice del duomo di Monza, della cui leggenda gli Zavattari istoriarono tutte le pareti della cappella [2].

Quivi è uno sfolgorìo d'oro, un chiarore di tinte limpide e delicate come nelle pagine di un libro preziosamente miniato. Gli sfondi sono tutti coperti d'ornati di stucco dorato; non hanno luce di paese, ma soltanto qualche tratto convenzionale che indica la campagna, le città lontane; per lo più gracili architetture, cui lo stile gotico dà un aspetto fantastico, formano uno scenario di maniera alle rappresentazioni senza punto trasportarle nella realtà. Siamo di bel nuovo richiamati ai concetti convenzionali che Michelino da Besozzo e Stefano da Zevio avevano svolto con incantevole maestria: non esatta percezione di spazio, di prospettiva, di atmosfera che dia vita alle cose, anzi un affollarsi di figure, sovente incerte nella loro struttura, malamente ristrette insieme entro edifici

---

[1] " 1444. — Suspice qui transis ut vivos corpore vultus — Peneque spirantes et signa simillima verba — De Zavatariis hanc ornavere capellam — Preter in excelso convexe picta truine „. — Cfr. L. Beltrami, *La Cappella della Regina Teodolinda*, Milano, 1891; A. Venturi, *Storia*, VII, I, 282 e segg.

[2] Gli affreschi della volta sono molto ridipinti. — È affine alla maniera dell'anonimo pittore una tavola dell'Annunziazione nell'Oratorio della Pia Casa di Monza.

d'una esiguità irreale, dinanzi a sfondi d'oro compatto; non studio di riprodurre il rilievo delle forme, gli effetti vari della luce sui corpi, anzi un colorire tenue, senza chiaroscuro; non ricerca di espressioni varie, ma una tendenza a comporre ogni figura con grazia leziosa, con atteggiamenti di maniera.

Fig. 394. — Monza, duomo. Zavattari: Le esequie di Autari.

Eppure, con tale stile, il racconto ha negli affreschi degli Zavattari un colore leggendario e uno splendore fantastico che un'Arte più realistica non avrebbe saputo dargli; talvolta, anche, sotto il grosso involucro di convenzionalismi si sente scorrere una fresca vena di osservazione del vero che giova ad avvicinare alquanto la leggenda alla realtà, senza spogliarla tuttavia dei suoi colori favolosi.

Nei molti riquadri, in cui la fantasia dei pittori mostra ora il suo vigore, ora una certa spossatezza, fanno capolino continuamente le scene di genere, in particolari impreveduti, in gesti, in costumi ricavati curiosamente dalla vita reale.

Fig. 395. — Monza, duomo.
Zavattari: le nozze di Teodolinda (particolare).

La leggenda, copiosissima di episodi, probabilmente ha sue fonti dirette in antiche narrazioni che si riferivano al duomo di Monza ampliando il racconto di Paolo Diacono [1].

Giungono dapprima gli ambasciatori di Autari alla corte di Garibaldo. Accolti in un fantastico edificio, s' inginocchiano fra i cortigiani mentre i donzelli trattengono i cavalli nella campagna, ove un lepratto si pone in salvo fuor dai rumori. Il mescersi di fantastico e di osservazioni tratte dal vero rende attraente la composizione: e non è spiacevole la graziosa incoerenza degli atti delle persone, ché con essa si accordano i molti manierismi sparsi per ogni parte del dipinto.

Nel medesimo tono prosegue poi il racconto, che sarebbe vano seguire in ogni suo tratto. Vanno gravi i cavalieri su possenti cavalli; muovono dalle città colorite con vaga fantasia puerile attraverso le campagne accennate da qualche segno convenzionale: e sullo sfondo d'oro sembran personaggi di una fiaba. Sopra una candida chinea Teodolinda si avvia coi suoi alla volta d'Italia: fra il corteo nel quale gentil-

[1] A. Venturi, *Storia*, loc. cit. — Non credo sia conveniente dilungarsi nel descrivere e interpretare le molte scene, il soggetto di alcune delle quali non è abbastanza determinato.

uomini e dame sfoggiano le vesti più ricercate — abiti ricamati, strane acconciature di veli —, va assorta, avvolta nella lunga veste fluente; e non mancano di giusto movimento la sua cavalcatura e lo scudiero che prestamente la precede. Si svolgono poi fra lo splendore delle vesti e di

Fig. 396. — Monza, duomo. Zavattari: la corte di Teodolinda.

stucchi dorati, le storie della pia regina, della fondazione del duomo di Monza, della protezione che il Battista accordò ai Longobardi.

Talvolta i personaggi hanno uno schietto aspetto individuale, sono ritratti dal vero, come si vede in qualche figura delle Esequie di Autari (fig. 394); più sovente ricavati quasi da un medesimo stampo, non sono

tuttavia privi di grazia: hanno visi rotondeggianti, quasi infantili, con minuziosi lineamenti, labbra leziosamente arcuate, iridi natanti.

A volte i pittori s'industriano a vincere l'angustia consueta delle loro composizioni. Così, ove Autari inanella Teodolinda la scena, come in

Fig. 397. — Monza, duomo. Zavattari: il banchetto nuziale di Agilulfo e Teodolinda.

altri episodi, occupa due pareti attigue, e l'angolo che queste formano insieme giova a dare ad essa una certa ariosità: si accalca nello sfondo la turba dei cavalieri, e intorno agli sposi è la folla leggiadra dei cortigiani. Fra i quali giova osservare una fanciulla vestita di lunghissima tunica chiara, figura squisita negli atti e nella purezza del viso (fig. 395).

Di tratto in tratto, specialmente ove il tempo più ha risparmiato il colore degli affreschi, l'arte degli Zavattari avvince l'attenzione. Nella scena rappresentante la regina fra i suoi consiglieri (fig. 396) si alternano i ritratti e i tipi convenzionali nelle figure disposte con poco garbo entro uno spazio troppo angusto, ma la regina, vestita d'una lunga tunica che ne vela l'esile persona, è colorita in viso con delicatezza incomparabile di tinte rosate, è tutta improntata di grazia e di verecondia nel suo atto

Fig. 398. — Monza, duomo. Zavattari: affresco.

quasi di fanciulla. Nell'episodio delle nozze di Agilulfo, e in quello del banchetto nuziale, sono ingenuamente rispecchiati gli usi del Quattrocento: presso la mensa, alla quale siedono gli sposi e i convitati, i trombettieri alzano suoni, mentre i paggi portano i vassoi e le coppe ricolme di confetti (fig. 397). Nella narrazione della caccia prodigiosa che precedette la fondazione del duomo di Monza, si manifesta una vigorosa fantasia (fig. 398 e 399); e ancor più nel vasto affresco che rappresenta come un eremita distogliesse l'imperatore Costante dall'assalire il regno dei Longobardi (fig. 400). Quivi la scena è più ampia che di consueto,

Fig. 399. — Monza, duomo. Zavattari: la fondazione del duomo di Monza.

popolata di torme di guerrieri irti di armi; con la profetica figura del vecchio eremita che si affaccia dal suo recinto di stuoie fa contrasto il giovane e fiorente principe coronato di lauro, coperto tutto d'armi, che un tempo dovevano brillare di argento.

Fig. 400. — Monza, duomo. Zavattari: l'imperatore Costante e l'eremita.

Per tutto, nelle carni, nelle vesti, era un'estrema leggerezza di tinte chiare, di azzurri trasparenti che davano agli affreschi l'aspetto brillante delle miniature; ora forse in nessuna parte essa appare così intatta dai guasti cagionati dagli anni e da restauri come nella scena raffigurante la regina fra gli orafi che preparano i doni preziosi per il duomo di Monza: nei visi di Teodolinda e delle sue compagne è uno sfumare dolce di teneri colori rosei, una rara morbidezza di modellato (fig. 401).

Non abbiamo argomenti per determinare con sicurezza quali fra i diversi pittori della famiglia degli Zavattari, che operarono a mezzo il Quattrocento, abbiano eseguito gli affreschi di Monza [1]. Che questi siano lavoro di più artisti, come è affermato nella iscrizione, appare anche da lievi differenze di stile che si possono osservare qua e là: in alcune parti il disegno non ha la morbidezza ch'è negli affreschi migliori, il colorito è meno delicato: e ciò indica che collaborarono insieme almeno due artisti di diverso valore [2].

Fig. 401. — Monza, duomo. Zavattari: Teodolinda fra gli orafi (particolare).

Donde essi abbiano derivata la loro arte non è ormai arduo il determinare. Il mescersi strano di realismo e di convenzionalismi gotici ch'è nel loro stile non può meravigliare: esso corrisponde al carattere più

[1] Già il Beltrami (loc. cit., 11) ha raccolto dagli *Atti della Fabbrica del Duomo di Milano* notizie dei diversi pittori che la famiglia degli Zavattari ebbe nel Quattrocento: nel 1404 lavorava pel duomo di Milano Cristoforo Zavattari; nel 1414 e 1417, Franceschino; nel 1456 e 1459 Ambrogio dipingeva delle immagini. Nel 1465 i fratelli Zavattari dipingevano gli affreschi, ora scomparsi, di S. Vincenzo in Prato a Milano (Ffoulkes-Maiocchi, *V. Foppa*, op. cit, 23). Più tardi, nel 1475, Gregorio Zavattari eseguiva un affresco nel Santuario di Corbetta. — Ma non abbiamo nessuna opera firmata dei tre primi che ci dia di vedere a quali tra loro spetti la decorazione della cappella di Monza. Il Cavalcaselle (*A History of Painting in N. Italy*, Londra, 1871, II, 63) l'attribuì a Cristoforo e Francesco Zavattari.

[2] P. Toesca, *Disegni di antica scuola lombarda* (*L'Arte*, 1907, 53).

singolare che osservammo nella Pittura di molte regioni sul principio del Quattrocento; con la quale si confanno anche la propensione a ritrarre scene di genere, lo studio accurato del costume, la ricerca naturalistica nel rappresentar gli animali.

Per siffatti caratteri gli affreschi degli Zavattari richiamano alla mente anche le opere del Pisanello, e soprattutto se osservi come certi scorci di cavalli abbiano riscontro nel grande affresco del maestro veronese in S. Anastasia. Già il Pisanello aveva lavorato a Pavia in servigio del duca di Milano, e collaborato a quelle decorazioni delle sale del Castello visconteo che dovettero essere fra le maggiori intraprese della Pittura nella Lombardia: poté così la sua arte, nella quale erano magnificate le qualità estetiche pur già diffuse fra i pittori lombardi, influire sugli artisti locali.

Non si ritrovano tuttavia negli affreschi degli Zavattari riflesse le virtù più alte del Pisanello, la potenza drammatica, la forte percezione dello spazio, sì che non è da ricollegare molto strettamente al maestro di Verona l'arte dei pittori di Monza.

Né sarebbe ragionevole l'attribuire a Masolino da Panicale la formazione artistica degli Zavattari, come taluno ha fantasticato. Il maestro toscano, che già verso il 1424 aveva dipinto a Castiglione d'Olona e, l'anno 1435, vi aveva composto il suo capolavoro, negli affreschi del battistero, sebbene mosso anch'egli dalle tendenze che animarono Michelino da Besozzo, Gentile da Fabriano e il Pisanello, aveva dato in breve un'impronta nuova al proprio stile, così che per la ricerca della prospettiva, del paesaggio, della espressione personale, per l'arguzia del racconto, egli può dirsi essere stato fra i pionieri della nuova Arte toscana. Tali sue qualità specifiche non si ritrovano punto riflesse negli affreschi di Monza, i quali, se per il loro tenue colorito si possono talvolta comparare con quelli del battistero di Castiglione d'Olona, non hanno comune con questi né la finezza del disegno, né l'elevatezza di concetto, e nemmeno quelle umili particolarità di stile che sole potrebbero provare una diretta dipendenza degli Zavattari da Masolino.

Da altre origini muovono i frescanti di Monza: dall'arte di Michelino da Besozzo. La tavola della Galleria di Siena, e le miniature dell'Elogio di Gian Galeazzo Visconti, prepararono gli affreschi del duomo di Monza: in essi sono la piena prevalenza di concetti decorativi, il manierismo goticheggiante, il colorito che persistono nelle opere dagli Zavattari. E anche il tipo delle figure, ora grottescamente esagerato, ora di una mi-

Fig. 402. — Milano, casa Borromeo: affresco.

nuzia leziosa, congiunge alla maniera di Michelino gli affreschi di Monza che di quella si possono affermare esser la più bella derivazione.

Ai medesimi decoratori della cappella della regina Teodolinda è da attribuire un affresco della Crocifissione, ora nella biblioteca Capitolare di Monza, in cui lo sfondo dorato, il colore delicato del Cristo e degli angioli che gli turbinano intorno rispondono appieno alla loro maniera. E anche altre opere ci è dato di assegnare agli Zavattari.

Fig. 403. — Milano, casa Borromeo: affresco.

A Milano, nella casa dei Borromeo, che è raro esempio dell'antica architettura privata in Lombardia, dalla grande porta si accede in due cortili, dei quali il più interno un tempo era tutto dipinto nelle pareti e nel portico. Sul muro di fondo, e nell'attigua parete di sinistra, ove già altri vide rappresentato un Trionfo del Petrarca, non restano che larve di figure quasi indecifrabili tra il fiorire e lo scrostarsi degli intonachi. Quivi, nel 1825, il Cattaneo lesse il nome di Michelino da Besozzo: né

abbiamo ora maniera di confermare o di smentire la notizia ch'egli solo ci ha lasciato. Ma sulla parete di destra rimane ancora un tratto ben conservato degli antichi affreschi; e sebbene esso non manchi di affinità con la tavola di Michelino da Besozzo, trova maggior riscontro negli affreschi di Monza, sì che può essere attribuito agli Zavattari (fig. 402).

Entro un navicello, ingombro di sartie, veleggia una brigata di giovani e di donzelle, di gentiluomini con falchi, vestiti dei bizzarri e signorili abiti della metà del Quattrocento. L'espressione leziosa delle figure e la

Fig. 404. — Milano, S. Eustorgio: affresco.

forma dei visi, rotondetti, con boccucce arcuate, con iridi natanti, corrispondono del tutto ai caratteri degli affreschi di Monza, sebbene in questi il modellato sia alcun poco meno vigoroso.

Due altri frammenti, con figure di fanciulli che suonano il liuto, tolti certamente alla decorazione del portico, mostrano anche più nitida la maniera degli Zavattari (fig. 417) [1].

Non diverso stile appare negli affreschi, assai malconci, che decorano

[1] Ricordiamo anche due piccoli frammenti della collezione del principe Trivulzio provenienti dalla cappella della regina Teodolinda.

una sala a terreno di casa Borromeo, attigua al cortile. Sulla parete meglio conservata è dipinta una burrasca: in una nave sbattuta dalle onde impetuose i nocchieri fanno getto delle merci, o si buttano a pregare, mentre tre santi appaiono librati nel cielo presso l' albero maestro (fig. 403). Sebbene il colorito sia diventato opaco pei danni del tempo, si riconosce nei visi, dalle forme gonfie e flosce, nel panneggiato composto in modo convenzionale, lo stile degli Zavattari. Fra altre figure specialmente la santa che appare in cielo ha perfetto paragone negli affreschi del cortile e in quelli della cappella di Monza.

Fig. 405. — Milano, S. Maria presso S. Celso: disegno.

Ad artista molto prossimo agli Zavattari appartengono gli affreschi della volta della cappella Torriani nella chiesa di S. Eustorgio di Milano, dei quali tuttavia non può darsi sicuro giudizio, perché sono in pessimo stato (fig. 404). Ad essi furono riferiti, quasi ne fossero degli schizzi, due disegni della raccolta His de la Salle nel Museo del Louvre, i quali, a vero dire, non hanno piena rispondenza di composizione cogli affreschi, ma tuttavia si possono credere di un maestro lombardo [1].

Dimostrano molto più chiaramente lo stile degli Zavattari due fogli conservati nella Fabbrica della chiesa mila-

Fig. 406. — Milano, S. Maria presso S. Celso: disegno.

[1] L. de Tauzia, *Vittor Pisano* (*L'Art*, 1882, 224).

nese di S. Maria presso S. Celso. Nell'uno, sopra carta preparata di roseo, è segnata a tratto sottile di punta d'argento, e vivamente lumeggiata di cerussa, la figura d'una donzella seduta, con l'ampia fronte scoperta e i capelli raccolti in una delle fogge che usavano a mezzo il Quattrocento, col falco sul pugno e un cagnolino in grembo (fig. 405); nell'altro, è rappresentata la Giustizia (fig. 406). Le forme del panneggiato e dei visi delle due figure concordano pienamente con lo stile degli Zavattari, anzi nella loro diversa finezza sembran riflettere la diversità di maniera ch'è pure negli affreschi di Monza.

Fig. 407. — Milano, Casa Borromeo: un giuoco

Delle decorazioni dipinte nelle case e nelle dimore signorili di Lombardia nella prima metà del Quattrocento, ricordate da documenti e da antiche descrizioni, sono raro esempio quelle conservate nel palazzo del cardinale Branda a Castiglione d'Olona. Colà Masolino da Panicale aveva dipinto le pareti d'una sala con affreschi dei quali non è conservata che una parte, lo sfondo di un vasto paesaggio di colline coronate di torri e di castelli; un mediocre decoratore lombardo ornò un'altra sala con imprese e con motti con figure di putti ignudi, intenti a lavori campestri, a cogliere frutti dagli alberi che sorgono sul fondo rosso scuro delle pareti, un tempo coperto d'azzurro oltramarino.

Ma più prezioso saggio delle decorazioni ch'erano frequenti nelle case lombarde sono gli affreschi d'una saletta a terreno nel cortile dipinto di casa Borromeo, i quali ancora ci schiudono la più vaga visione del passato.

Fig. 408. — Milano, casa Borromeo: affresco.

Sotto il soffitto a travi, con lacunari dipinti di motti e imprese, tre delle pareti della piccola sala, illuminate dall'ampia finestra che s'apre verso il cortile, sono coperte di affreschi. Il tempo le ha sfiorate, ha tolto l'oltremare che copriva la preparazione rossa del cielo e delle acque, sulla quale ora spiccano troppo fortemente le composizioni. In mezzo a

campagne erbose — sorgono alti gli alberi e, in distanza, tra bassi monticelli, s'intravedono degli stagni — giovani e donzelle attendono a lor giuochi. Ora si trastullano, quasi facendo la catena insieme, e una delle fanciulle percuote con la palma la mano di un giovane inginocchiato (fig. 407). Le loro svelte figure sono vestite di fogge raffinate. La don-

Fig. 409. — Milano, casa Borromeo: affresco.

zella che campeggia nel mezzo ha una bianca tunica, con maniche capricciosamente frappate, che l'avvolge di grevi pieghe ombreggiate sottilmente di colore di malva rosata; i suoi capelli biondi, raccolti in bizzarra acconciatura, lascian denudata la cervice e l'alta fronte; incerta nei movimenti, anzi nella struttura stessa delle membra, è tuttavia piena di grazia (fig. 408). L'altra donzella che percuote al giuoco il giovane inginocchiato, è arguta in viso, artificiosa nell'acconciatura (fig. 409); si

distingue, al pari delle altre figure, da quelle dei dipinti degli Zavattari per le alte proporzioni del corpo, per il solido disegno delle mani e del viso: soltanto il manierismo del panneggiato collega gli affreschi di Monza a quelli della saletta dei Borromeo.

In altra parte le donzelle, sole, sono intente al gioco della palla, dinanzi al consueto sfondo delle colline schematiche e livide, sotto grandi alberi di melagrano (fig. 410). Scarso è il movimento delle figure; le quali

Fig. 410. — Milano, casa Borromeo: il giuoco della palla.

son anche povere di vita, eppur ci attraggono per il delizioso manierismo delle loro persone, per l'eleganza dei colori e delle vesti. L'agile fanciulla che percuote la palla col mazzuolo, nel lungo fluire della sua bianca tunica appare inverisimilmente esile e graziosa (fig. 411): le sue compagne, atteggiate con monotonia, uniformi anche nell'aspetto del viso, sono leggiadre pei colori chiari e cangianti delle loro vesti variate.

Indi si adunano giovani e donzelle a un tavolo, nel mezzo della campagna, per il giuoco dei tarocchi (fig. 412 e 413): sono eleganti figure, solidamente formate, le quali, se non giungono a darci una visione intima

della vita del passato, ne manifestano curiosamente l'aspetto esteriore (tav. XXVIII).

Delle svariate congetture fatte intorno al pittore della sala di casa Borromeo, nessuna è soddisfacente [1]. Mancano anche notizie sicure per

Fig. 411. — Milano, casa Borromeo: affresco.

stabilire l'epoca in cui gli affreschi furono eseguiti; la quale si può, approssimativamente, determinare a mezzo il Quattrocento, sia per le fogge

[1] Nei libri mastri conservati nella stessa sala di casa Borromeo non abbiamo potuto trovare nessuna notizia intorno agli affreschi. I più antichi (nn. 1, 2, 3, 4 del 1421, 1424, 1427) sono registri di Vitaliano Borromeo tesoriere ducale: vi si trovano notate delle vendite di azzurro d'Alemagna (mastro n. 4, fol. 24: vendita al pittore Gerolamo da Corbetta). Nel mastro di commercio degli anni 1451 e 1452 si trovano segnati dei conti del pittore Cristoforo Moretti, che più oltre ricorderemo; ma non possiamo assegnare al Moretti gli affreschi della sala.

Tav. XXVIII. — Milano casa Borromeo: il giuoco dei tarocchi (particolare).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

delle vesti delle figure, sia perché un antico graffito che abbiamo ritrovato nell'angolo di sinistra dell'affresco del giuoco dei tarocchi esclude un'epoca più recente nel primo decennio della seconda metà del secolo XV [1].

Che gli affreschi siano opera di Michelino da Besozzo fu affermato quando ancora non si conosceva nessun'opera sicura del pittore lombardo: e l'asserzione, infondata, si perpetuò poi come cosa certa [2]. Essi dimostrano invece uno stile assai distinto da quello della tavola di Siena, un colorire meno leggero, un disegno più preciso: segnano nello svolgersi

Fig. 412. — Milano, casa Borromeo: il giuoco dei tarocchi.

della Pittura lombarda uno stadio più recente di quello cui appartiene Michelino.

Anche il nome di Masolino da Panicale fu pronunciato da chi si accontentò delle somiglianze superficiali che si possono osservare fra alcune delle figure femminili negli affreschi dei giuochi e l'Erodiade dipinta nel battistero di Castiglione d'Olona, cagionate dalla identità delle acconciature più che da rispondenze di stile. Manca al pittore della sala di casa Borromeo la finezza di fattura, il sentimento della prospettiva, del pae-

[1] In tal luogo è graffita la data 145.
[2] Cfr. A. Peraté, *La peinture it.* (A. Michel, *Histoire de l'Art.* III, 632).

saggio e dei movimenti dell'animo che sono pregio del maestro toscano. Né occorre poi indugiare a riflettere come gli affreschi della sala siano distinti da quelli del Pisanello, sebbene, per la precisione del disegno, si possa credere che il grande maestro di Verona abbia influito sul loro autore.

Fig. 413. — Milano, casa Borromeo: affresco.

Se si confrontino invece cogli affreschi di Monza e con quelli del cortile della stessa casa Borromeo si ritrova a quale cerchia d'arte essi appartengano: qualche affresco della cappella di Monza, nel quale il disegno è più secco e il modellato più robusto, è prossimo molto alle pitture di casa Borromeo, nelle quali anche il tipo di alcune figure si avvicina a quello prediletto dagli Zavattari. Crediamo pertanto che la decorazione della

sala sia stata compiuta verso la metà del Quattrocento da un maestro affine ai pittori della cappella di Monza, inspirato ai loro medesimi principi, ma più di loro lontano ormai dall'arte di Michelino da Besozzo.

Le medesime forme stilistiche che appaiono nei più diretti seguaci di Michelino, negli Zavattari e nel frescante di casa Borromeo, si rifrangono variamente in numerosi affreschi della prima metà del Quattrocento,

Fig. 414. — Monzoro, chiesa: affresco.

sparsi in ogni luogo di Lombardia, che non è opportuno di enumerare tutti poiché in gran parte son opera di pittori secondari, o al tutto rusticani.

Nella chiesa di Monzoro, presso Milano, un affresco rappresentante il Crocifisso fra diversi santi può comporsi fra i dipinti affini allo stile di Michelino e degli Zavattari (fig. 414): ha tuttavia una sottigliezza di segno nei visi delle figure e una sobrietà di forme che sono sue proprie. Così gli affreschi di un'absidiola della chiesa di S. Lucia di Cremona, nella quale è dipinta l'Incoronazione della Madonna fra molti angioli, si distinguono per un drappeggiare rigido che rammenta ancora

la maniera di Antonino de Feraris (fig. 415). Altri dipinti, ora trasportati nel Museo cremonese si approssimano invece di più, nel disegno gonfio

Fig. 415. — Cremona, S. Lucia: affresco.

e nel modellato, allo stile degli Zavattari: sopra tutti, un affresco rappresentante la Vergine fra i SS. Cosma e Damiano, segnato con l'anno 1448.

A Lodi fra i molti dipinti votivi della chiesa di S. Francesco [1], alcuni appartengono a questo stadio della Pittura lombarda, che ha pur lasciato tracce nell'antica chiesa di Castel S. Pietro presso Balerna, e in moltissimi luoghi del contado lombardo, sovente per opera di artisti d'estrema rozzezza: negli affreschi dell'alpestre chiesa di S. Bernardo di Montecarasso, presso Bellinzona, eseguiti in parte nel 1427 [2]; nei dipinti, di varia epoca, della chiesuola del Carmino presso Cannobio [3]; in quelli del 1442 nella

Fig. 416. — Milano, Museo Civico: affresco.

[1] È assai prossimo alla maniera degli Zavattari un affresco rappresentante la Madonna seduta a terra col Bambino, al termine della navatella sinistra. Su altre pitture del S. Francesco di Lodi, spettanti alla prima metà del Quattrocento, vedi pag. 534.

[2] Rahn, *Wandgem.*, 39 e segg. — Singolare per la persistenza delle tradizioni iconografiche è la rappresentazione dei mesi dell'anno dipinti nello zoccolo della parete ove si trova anche la Crocifissione con la data suddetta. Così nella chiesa di S. M. de' Ghirli a Campione gli affreschi trecenteschi delle storie del Battista hanno uno zoccolo dipinto con le figure dei mesi.

[3] Sul sinistro fianco della chiesuola, all'esterno, in un affresco della Adorazione dei Magi è segnato l'anno 1431, sotto la figura di un santo vescovo il 1439: entrambi i dipinti riflettono, ma in modo rozzissimo, lo stile lombardo della prima metà del Quattrocento. Nell'interno è conservata la decorazione di una delle volte con storie di S. Bartolomeo dipinte, forse nel secondo quarto del sec. XV, da un maestro mediocre che mostra qualche affinità cogli Zavattari, ma ha un disegnare rigido e un colorire senza rilievo. — Notiamo che il rozzissimo trittico di Battista da Legnano conservato nella stessa chiesa non ha la data del 1429 (cfr. F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lomb.*, op. cit., 207) ma del 1529. Così sono del 1512, non del 1412, certi affreschi della chiesa di S. Giacomo di Livo.

chiesa di Biandrate, nel Novarese, rappresentanti un Giudizio universale nel quale appare già qualche accenno alle forme grossolane degli affreschi rustici piemontesi [1]; e in troppe altre pitture campagnuole ch'è bene di trascurare [2]. Ma forse le tendenze stilistiche alle quali gli Zavattari diedero nobile forma non ebbero mai una esplicazione più umile che a Milano stessa, nell'affresco che decorava le pareti d'un'antica casa, ora demolita, con una fanciullesca rappresentazione del viaggio e della adorazione dei Magi (fig. 416) [3].

[1] Gli affreschi dell'atrio della chiesa di S. Colombano di Biandrate recano inscritta la data 1444. Anche più prossima alle forme rustiche piemontesi è la decorazione dell'abside d'una chiesa campestre a Vicolungo, presso Biandrate.

[2] Ricordiamo tuttavia, come più notevoli fra i molti rozzissimi, anche i seguenti dipinti che appartengono al medesimo periodo stilistico. — 1. Abbiategrasso, facciata del duomo: affresco della Madonna in trono col Bambino, ridipinto in parte. — 2. Ascona, chiesa del collegio: affreschi nel coro. — 3. Cavenago in Brianza, S. Maria in campo: affreschi votivi (metà del sec. XV). — 4. Livo, cappelletta sulla strada di Peglio: avanzi della decorazione dell'abside (Cristo fra i simboli degli evangelisti). — 5. Oggebbio, oratorio di Cadesino: affresco dell'Ultima Cena (singolare forma rustica dello stile lombardo del principio del sec. XV). — 6. Vespolate, chiesa di S. Giovanni: affresco della Madonna fra i SS. Cosma e Damiano.

[3] L'affresco, ritrovato in una casa di via Bigli, fu trasportato in parte nel Civico Museo.

Fig. 417. — Milano, casa Borromeo: affresco.

Fig. 418. — Parigi, Bibl. naz.: ms. it. 118 (Tito Livio).

LA MINIATURA NELLA PRIMA METÀ DEL QUATTROCENTO

Sue rispondenze con la Pittura. Manoscritti vari. Tarocchi miniati. — Il miniatore del ms. it. 131 della bibl. Nazionale di Parigi. Suoi seguaci. — Il miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti. Sua influenza. — Dissolversi della vecchia maniera nella seconda metà del Quattrocento. Manoscritti vari.

L'opera dei miniatori lombardi nella prima metà del Quattrocento fu copiosa, s'accordò con quella dei pittori: e se non ha, nel divenire dello stile, l'importanza ch'ebbe sulla fine del Trecento, giova tuttavia a meglio determinare, e a completare di molto l'aspetto della Pittura.

Lo stile affermato da Michelino, seguito e sviluppato dagli Zavattari e dagli altri frescanti, si ritrova, in vari gradi del suo svolgersi, anche in molti manoscritti miniati.

Un Boezio della biblioteca Malatestiana (ms. S. XIV. II: " De consolatione philosophiae ") [1] di Cesena è deliziosamente ornato nella sua

[1] Nel frontespizio si trova lo stemma dei Gonzaga insieme con altro a noi ignoto. Gli ornati di molte carte rassomigliano a quelli che usò Pietro da Pavia.

prima carta (tav. XXIX) con fregi di fiori svariati: dei conigli pascono i fiori, una scimmietta si arrampica su pel margine, due cerbiatti stanno in un prato. Entro l'iniziale a fondo azzurro (fig. 419), le Muse circondano il filosofo che giace nel suo letto: sono delicatissime nei colori del viso, delle lievi chiome bionde, delle loro lunghe tuniche verdi, di arancione, malvacee; rammentano la maniera dei miniatori lombardi della

Fig. 419. — Cesena, Bibl. Malatestiana: ms. S. XIV. II (De consolatione philosophiae).

fine del Trecento e, sebbene il loro disegno abbia forme assai più semplici e sobrie, anche si avvicinano a quella delle miniature dell'Elogio funebre di Gian Galeazzo, nelle quali vedemmo rispecchiarsi così nitidamente l'arte di Michelino da Besozzo.

Più prossimo a questa è un foglio con la figura del Battista, conservato nel Museo Civico di Torino, che non è senza rapporti con l'Arte franco-fiamminga, ma nelle tinte delicate e nel morbido segno del viso si

Tav. XXIX. — Cesena, Bibl. Malatestiana: ms. S. XIV. II (De consolatione philosophiae).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

dimostra schiettamente lombarda (fig. 420): e giova compararla anche coi disegni del Museo del Louvre (fig. 352) che abbiamo attribuito a Michelino.

Derivano dall'arte di Michelino da Besozzo le mediocri miniature di un codice del 1440 nella biblioteca Ambrosiana (H. 266 inf.)[1], eseguito per

Fig. 420. — Torino, Museo Civico: miniatura.

il duomo di Milano, e quelle, preziose, di un breviario francescano della biblioteca Universitaria (cod. 337) di Bologna, scritto e miniato circa

[1] " Constitutio archiep. circa reformationem officii b. Ambrosii ". — La miniatura dell'intestazione è piuttosto dozzinale.

l'anno 1446 [1]. L'origine lombarda delle miniature del breviario francescano è dimostrata da considerazioni stilistiche, poiché il tipo dei visi, dagli occhi gonfi, dai lineamenti rilassati, e il modo di colorire corrispondono appieno alla maniera propria dei pittori che discendono da Michelino.

In una delle miniature il colore ha un'intensità grandissima: sull'oltremare denso del cielo sono delle nuvolette d'argento, sorge il verde vivido di cespugli e di alberi; la Vergine inginocchiata adora il Bambino

Fig. 421. — Bologna, Bibl. Universitaria: cod. 337 (breviario).

steso sul terreno erboso ove un pavone spiega i suoi colori; degli uccelletti stanno entro la siepe viva; degli angioli, infantilmente impacciati, appaiono nell'alto. Vi è nella composizione un riflesso della lirica e manierata arte di Stefano da Zevio e di Michelino da Besozzo (fig. 421). Nelle iniziali e negli ornamenti (fig. 422) ricorrono i motivi derivati dall'Architettura gotica che Giovannino e Salomone de' Grassi avevano in-

[1] Cfr. Carta-Cipolla-Frati, *Atlante paleografico-artistico*, Torino, 1899, tav. LXVI. — L'anno 1446 è inscritto nella tabella dei numeri aurei (tomo II, cc. 268); in una tabella aggiunta da altro calligrafo (II, cc. 268 v.) il computo comincia col 1466.

trodotto nella Miniatura lombarda, nella quale li vedremo persistere a lungo ed essere fra i caratteri più singolari [1].

Giovanni di Ugolino da Milano, che nel 1436 compiè le miniature di un messale del duomo di Fermo [2], derivò da Franco e Filippolo de Veris e da maestri lombardi affini a quelli, come l'anonimo frescante del S. Francesco di Lodi (fig. 375), le forme grottescamente complicate dell'architettura gotica in cui raffigurò nel messale la Madonna (fig. 124), avvolta in un panneggiato convenzionale, e colorita di tinte sfumate che bene dimostrano la sua origine lombarda. Ma in altre miniature del medesimo codice (fig. 125) si veggono delle durezze di disegno e di colore, le quali forse si debbono, almeno in parte, all'intervento di un ignoto mediocre aiuto.

Altri miniatori sono assai prossimi agli Zavattari, come l'illustratore di un codice dell' " Acerba " di Cecco d'Ascoli, della biblioteca Trivulziana (cod. 1021), artista frettoloso ma sicuro, le cui miniature si posson comparare coi disegni

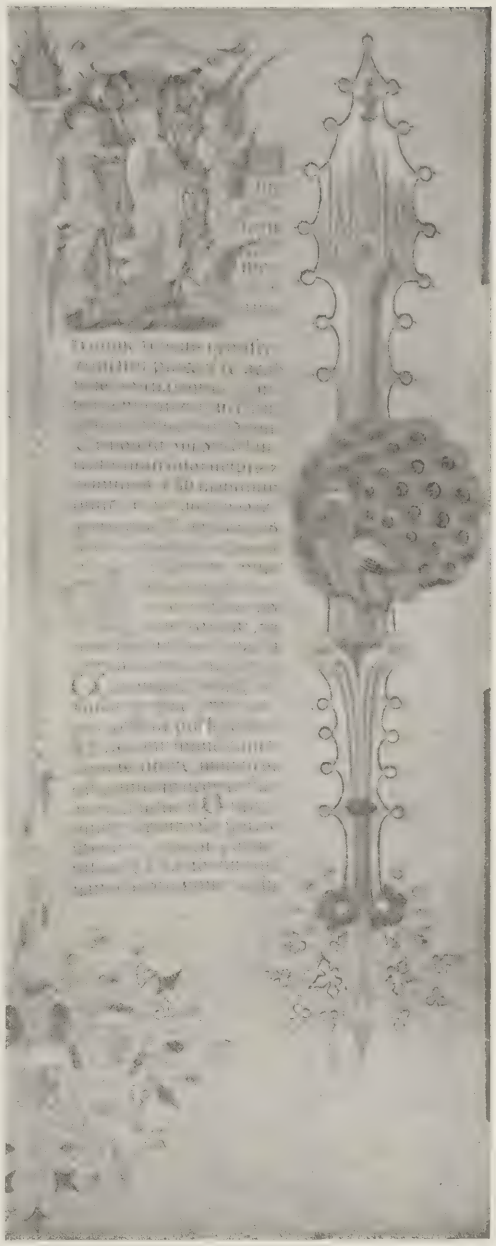


Fig. 422. — Bologna, Bibl. Univ.: cod. 337.

[1] Deriva anche dalla maniera di Michelino la miniatura contenuta in un " Collectarium orationum " dei frati di S. Eustorgio, ora nell'Archivio della basilica ambrosiana. — Per determinare meglio le forme della Miniatura nella Lombardia sul principio del Quattrocento di fronte a quelle ch'erano in regioni finitime rammentiamo il cod. it. 81 della Staatsbibliothek di Monaco (" Rime del Petrarca ") che fu scritto a Bologna nel 1414 e miniato probabilmente da un artista veronese, come è da supporre pel carattere dei disegni (fig. 423) che hanno affinità con quelli di Stefano da Zevio. A Bologna nel 1432 il miniatore Giovanni Antonio che ornò un codice di Decretali della biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XIV A. 21) perpetuava ancora le forme del trecentesco Niccolò da Bologna.

[2] L. Mariani, *La cavalcata dell'Assunta in Fermo* (*Arch. della Soc. rom. di St. patria*, 1890, V); A. Venturi, *Storia*, VII, 1, 176.

della Fabbrica di S. Maria presso S. Celso, e per il colorito tenue delle carni anche cogli affreschi di Monza [1]. Ma il riflesso più nitido dello stile degli Zavattari nella Miniatura si ritrova in alcuni mazzi di tarocchi miniati [2].

La serie più cospicua di tarocchi, sebbene non completa, è quella posseduta dal duca U. Visconti di Modrone, la quale fu dipinta certa-

Fig. 423. — Monaco, Staatsbibl.: cod. it. 81 (Petrarca).

mente per Filippo Maria Visconti che, secondo narra P. C. Decembrio, molto si dilettò di siffatti giochi e anche comperò, per 1500 scudi, un mazzo di carte ch'era stato miniato dal suo segretario Marziano da Tortona.

Le carte di Marziano da Tortona, come dichiara lo stesso P. C. De-

[1] Le miniature di un salterio del Museo civico di Rimini sono anch'esse prossime alla maniera degli Zavattari (fig. 426). Furono probabilmente eseguite a Cremona, come si può arguire da una annotazione al termine del volume.

[2] Cfr. per la loro descrizione: E. di Parravicino, *Three Packs of it. Tarocco Cards (Burlington Magazine*, 1903).

cembrio, erano illustrate con figure di divinità e di animali ad esse sottoposti, non già con la serie delle figurazioni proprie ai tarocchi; e rassomigliavano forse a quelle possedute dal Museo Imperiale di Vienna e dalle Reali Collezioni di Stuttgart [1]. Non si possono perciò identificare col mazzo posseduto dal duca Visconti di Modrone, le cui figure son quelle dei tarocchi comuni [2].

Fig. 424. — Fermo, duomo: messale.

Tuttavia, che anche questo sia stato miniato per Filippo Maria Visconti appare chiaramente dalla carta rappresentante l'Amore. Come le altre,

[1] Cfr. M. Geisberg, *Das Kartenspiel d. kgl. Sammlung in Stuttgart*, Strassburg, 1910; A. Venturi, *Storia*, VII, i, 278.

[2] A. A., *Marziano da Tortona* (*Boll. della Società per gli studi di economia e d'arte nel Tortonese*, Tortona, 1905).

essa è coperta d'una densa preparazione gessosa: sul fondo d'oro lavorato a punzone con ornati e con l'impresa del sole raggiante, Amore bendato vola al di sopra di un padiglione nel quale un gentiluomo viene accolto da una nobile donzella. Il motto (" a bon droyt ") ricamato sul cappello del giovine, è dei Visconti; e gli stemmi della biscia e della croce di

Fig. 425. — Fermo, duomo: messale.

Savoia che si alternano nelle alette del padiglione dichiarano che i due personaggi sono appunto Filippo Maria Visconti, del quale in altre carte degli stessi tarocchi sono riprodotte le monete d'oro [1], e Maria di Savoia

[1] Anche gli eredi del senatore Fontana, a Torino, posseggono una carta di tarocchi nella quale sono quattro impronte di monete di Filippo Maria Visconti.

che nel 1428 andò sposa a lui. I tarocchi furono pertanto miniati fra il 1428 e il 1447, anno della morte del Visconti; anzi molto probabilmente in epoca prossima alla prima data, sia per il significato nuziale della scena rappresentante l'Amore, sia per la giovane età che vi dimostrano entrambi gli sposi (fig. 427).

Con arte sottile, ma non senza audacie, il miniatore condusse il suo lavoro. Sugli sfondi dorati, e quasi cesellati, il colore è grasso e pastoso nelle vesti, limpido nelle carni così che rammenta la maniera seguìta da Leonardo da Besozzo nella sua Cronaca figurata, ma più ancora quella degli Zavattari, alla quale le figure assomigliano anche nel tipo dei visi.

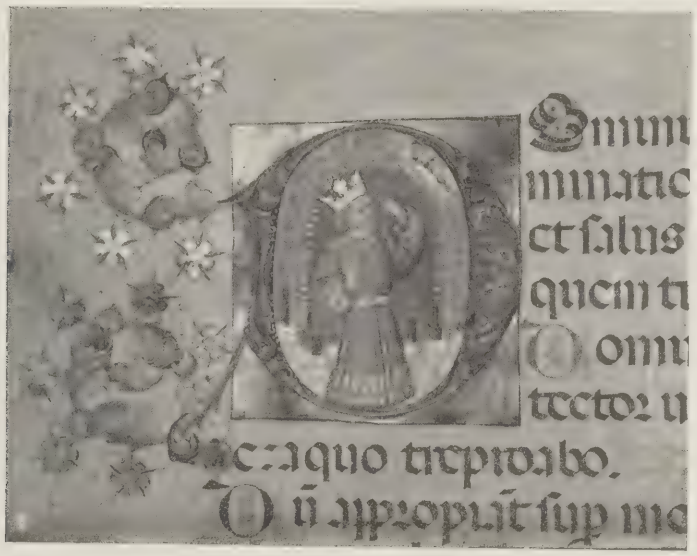


Fig. 426. — Rimini, Museo Civico: salterio.

In ogni carta il miniatore prodigò la grazia della sua fantasia, lo splendore dei costumi signorili del suo tempo. Sono esili figure femminili occultate dalle lunghe tuniche di broccato d'oro o di tessuti con imprese diverse: l'Imperatrice troneggia fra le ancelle, una delle quali le porge lo scudo dipinto con l'aquila; un'amazzone passa sul suo cavallo, coperta d'una tunica fluente ornata della impresa d'una fontana d'oro, sciolte le chiome giallette, colorita di roseo sfumato il viso che per finezza gareggia anche con le più gentili forme della Cronaca di Leonardo da Besozzo (fig. 428). Sono figure di gentiluomini in vesti sfarzose: il Re di spade siede tutto corusco d'armi ed ha accanto a sé il piccolo paggio coperto grottescamente il capo del suo enorme morione, secondo il biz-

zarro uso rappresentato anche nell'affresco trecentesco del Museo di Bergamo; il Re degli ori è vestito di tunica foderata di pelli, ricamata.

Fig. 427. — Milano, coll. del duca U. Visconti di Modrone: carta di tarocchi.

Non altra maniera si trova nei tarocchi miniati, appartenenti ad un'altra serie, ma eseguiti anch'essi per Filippo Maria Visconti, di pro-

Tav. XXX. — Bergamo, Accademia Carrara: carte di tarocchi.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

prietà di Giovanni Brambilla, a Milano, e in altri che facevano parte di un terzo mazzo conservati nel Museo dell'Accademia e nella collezione

Fig. 428. -- Milano, coll. del duca U. Visconti di Modrone: carta di tarocchi.

Colleoni di Bergamo (tav. XXX). Fra i quali alcuni spettano alla seconda metà del Quattrocento, e sono opera probabilmente del cremonese Antonio Cicognara.

Infine altre carte un tempo possedute dalla biblioteca Nazionale di Torino spettavano ad artista lombardo di minor valore [1].

Filippo Maria Visconti, ch'ebbe a propri servigi il Pisanello, che si dilettò dei preziosi tarocchi miniati, e fu appassionato lettore di romanzi, dovette dar grande incremento alla biblioteca del castello di Pavia se

Fig. 429. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. it. 131 (Vitae imperatorum).

sono veramente da attribuire al suo tempo i numerosi codici, che appartenevano a quella, segnati del monogramma di Cristo sormontato d'una corona [2]. E dovette anche molto favorire i miniatori.

In molti manoscritti miniati del suo tempo, provenienti in parte dal castello di Pavia, abbiamo riconosciuto l'opera di un medesimo miniatore il quale ebbe nell'Arte non scarsa influenza, poiché in più codici miniati che non si possono attribuire alla sua mano, sono tuttavia chiari accenni alla sua maniera.

[1] Cfr. *L'Arte antica all'Esposizione di Torino*, Torino, 1881, tav. XXXII.
[2] Cfr. L. Delisle, *Le Cabinet des Mss.*, Parigi, 1868, I, 131 e segg.

A determinare bene lo stile dell'anonimo maestro può servire un codice delle " Vitae imperatorum „ tradotte dal Decembrio, che fu terminato di scrivere l'anno 1431, e certamente eseguito per Filippo Maria Visconti, poiché il suo frontespizio è tutto pieno di imprese viscontee. Il manoscritto, ora nella biblioteca Nazionale (ms. it. 131) di Parigi, ha parecchie iniziali composte con motivi di architettura gotica che derivano dagli ornamenti ideati da Giovannino e da Salomone de' Grassi, quali pur si trovano in molti altri codici lombardi della prima metà del Quattro-

Fig. 430. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. it. 18 (Dittamondo).

cento. Nelle vignette che fregiano il campo delle iniziali la maniera del miniatore ha caratteri e particolarità originali: un colorito vigoroso con forti contrasti di tinte vivaci; sfondi di tinte unite e talvolta punteggiate di bianco; figure atteggiate con energia, dai visi scarni, ammaccati, modellati di roseo e di ombre verdi non bene fuse insieme. In tal modo è colorita e disegnata la vignetta rappresentante Eliogabalo fra le sue donne (fig. 429), e ogni altra iniziale del volume.

Altri codici, già nel castello visconteo di Pavia e ora nella biblioteca Nazionale di Parigi, si debbono attribuire al medesimo miniatore: un Tito Livio, scritto nel 1432 (ms. it. 118), nel quale certe figure d'angioli

(fig. 418) dimostrano i rapporti stilistici del miniatore con Michelino e cogli Zavattari; un Dittamondo (ms. it. 18), del 1447, nelle cui miniature sono la prontezza di atti, l'energica espressione e il colore vivace, anche acre, propri all'artista (fig. 430) [1].

Appartenne a Filippo Maria Visconti anche la cantica dell'Inferno della quale la massima parte è posseduta dalla biblioteca Nazionale di Parigi (ms. it. 2017), e la biblioteca Comunale d'Imola (ms. 32) ha un

Fig. 431. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. it. 2017 (Divina Commedia).

minor frammento [2]. I caratteri del miniatore delle " Vitae imperatorum " sono evidenti nel disegno e nel colorito delle molte illustrazioni del poema, le quali hanno una certa materialità nel commentare la visione dantesca, ma anche una gran precisione e tale ricerca di espressioni

[1] W. Suida, *Studien z. lomb. Malerei* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, 472).

[2] C. Morel, *Une illustration de l'Enfer de Dante*, Parigi, 1896; cfr. rec. di F. Novati (*Giorn. stor. della Lett. it.*, XXVIII, 229).

veementi che può dirsi preannunzino in ciò le illustrazioni ferraresi della fine del Quattrocento (fig. 131, 132 e 133).

Anche il libro di preghiere di Maria di Savoia, seconda moglie di Filippo Maria Visconti, fu ornato dal medesimo miniatore. Il prezioso volume [1], conservato nella biblioteca Pubblica (ms. 1) di Chambéry, ornato con iniziali di struttura architettonica, fregiato anche di molte *drôleries*, reca nel frontespizio una miniatura rappresentante dinanzi al trono della

Fig. 432. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. 2017 (Divina Commedia).

Madonna la duchessa di Milano inginocchiata e accompagnata da un corteo di santi: sul fondo azzurro sono alcuni gruppi di angioli scarlatti. Nella schiera dei santi si ritrovano le note vivaci di colore consuete all'artista; e le figure si possono confrontare con quelle delle iniziali delle " Vitae Imperatorum „ per vedervi quanto siano identiche le fattezze dei visi, quasi ammaccati, e le tinte stridule di roseo e di verde che li colorano.

[1] F. Mugnier, *Les mss. à miniatures de la Maison de Savoie*, Moutiers, 1894, 27 e segg.

Molti altri manoscritti [1], nelle cui miniature riappariscono evidenti i medesimi caratteri di stile, dimostrano la grande operosità del miniatore della " Vitae Imperatorum „. Il quale dovette lavorare sino a principio della seconda metà del Quattrocento poiché ornò anche il messale, ora nella biblioteca Ambrosiana (ms. A. 257 inf.), donato nel 1459 da Bianca Maria Sforza al duomo di Milano.

Fig. 433. — Parigi, Bibl. Naz.: ms. it. 2017 (Divina Commedia).

Distinta, per la sua rudezza di disegno e di colore, dallo stile di Michelino, degli Zavattari e dei loro seguaci, la maniera dell'anonimo maestro influì su quella di altri artisti. Ciò appare nelle miniature di un piccolo codice della biblioteca Braidense (cod. A F. XI. 10) segnato col nome di Ambrogio da Marliano; nei graduali miniati dal lombardo Gui-

[1] Ricordo soltanto i seguenti mss. — 1. Holkham Hall, bibl. del duca di Leicester: ms. 345 (Tito Livio). Cfr. L. Dorez, *Les mss. à peintures de la bibl. de lord Leicester*, Parigi, 1908, 65 e segg. — 2. Roma, bibl. Vaticana: cod. vat. lat. 1903 (" Vitae diversorum principum „), anteriore al 1457 (fig. 434). — 3. S. Paul in Lavanthal, badia benedettina: ms. XXV, 2, 5 (Valerio Massimo); cfr. F. Wickhoff, *Beschreibendes Verzeichnis*, op. cit., III, 77. — 4. Torino, bibl. Nazionale: ms. D, II, 8 (Flavio Ebreo). — 5. Verona, bibl. Capitolare: ms. CCXXIX (Plutarco).

niforte da Vimercate, conservati nel palazzo di Schifanoia a Ferrara [1]; nelle illustrazioni di un " Filocolo „ della biblioteca Pubblica di Cassel (2° ms. Poet. 3) [2], sebbene molto deboli nel disegno delle figure, in quelle di un Quinto Curzio (fig. 435), tradotto da P. C. Decembrio, che appartenne a Inigo d'Avalos, ora nella biblioteca Reale di Torino (ms. 131), e di molti altri manoscritti [3]. Da essa deriva l'arte del minuzioso e fanciullesco

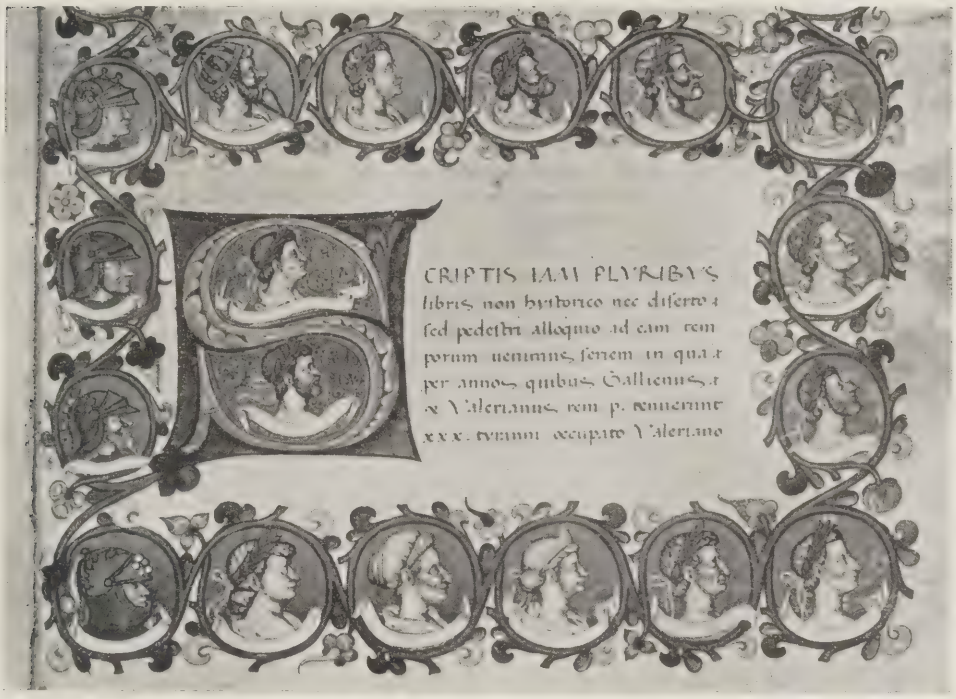


Fig. 434. — Roma, Bibl. Vat.: cod. vat. lat. 1903 (Vitae diversorum principum).

[1] Cfr. H. J. Hermann, *Zur Gesch. d. Miniaturmal. am Hofe der Este in Ferrara* (*Jahrb. d. kunsthist. Smml. d. a. Kaiserh.*, 1900, 138).

[2] Il D'Ancona (*Di alcuni codd. miniati* ne *L'Arte*, 1907, 25) ne ha assegnato le miniature alla scuola napoletana; ma non vediamo le ragioni di tale attribuzione.

[3] Ricordo soltanto i seguenti mss. di diverse mani. — 1. Cremona, Museo Civico: Privilegio della chiesa di S. Sigismondo (anno 1464). — 2. Ferrara, bibl. dell'Università: ms. II, 190 (messale di S. M. delle Grazie di Milano). — 3. Holkham Hall, bibl. del duca di Leicester: ms. 34 (messale romano); cfr. L. Dorez, *Les mss.*, op. cit., 63. — 4. Milano, bibl. Braidense: cod. AG, XII. 3 (messale della chiesa di S. Stefano in brolo); cfr. F. Carta, *Codici corali e libri della bibl. Naz. di Milano*, Roma, 1895, 43. — 5. Ibid., bibl. Capitolare: cart. gr. 4 (messale ambrosiano). — 6. Parigi, bibl. Naz.: ms. lat. 760 (breviario). — 7. Ibid., ibid.: ms. lat. 7855 (" Oratio Ludovici Mariae „, del 1463). — 8. Ibid., ibid.: ms. it. 973 (" Guilielmi de Arte tripudii „), scritto a Milano nel 1463.

A una diversa maniera appartengono i seguenti mss. dei quali teniamo memoria in questo luogo non avendo occasione di menzionarli altrove. — 1. Parigi, bibl. Naz.: ms. lat. 4772 (" Libellus feudorum „), proveniente dal castello di Pavia. Fu offerto a Filippo Maria Visconti (1442), che vi è rappresentato fra i suoi cortigiani in una mediocre miniatura. Ha delle iniziali con motivi architettonici. — 2. Ibid., ibid.: ms. lat. 6041 d. (" Historia Angliae „). La miniatura rappresentante Filippo Maria Visconti cui è offerto il codice da Galassio da Correggio potrebbe compararsi anche cogli affreschi dei giuochi nella casa Borromeo. Cfr. Couderc, *Album de portraits*, tav. LXXIV.

illustratore di un altro codice della suddetta traduzione di Quinto Curzio, ora nella biblioteca Comunale di Siena (ms. I. VII. 23), non senza influsso del genere illustrativo proprio a manoscritti d'Oltralpe (fig. 436 e 437).

E persino nella Pittura si ritrovano delle forme che hanno delle affi-

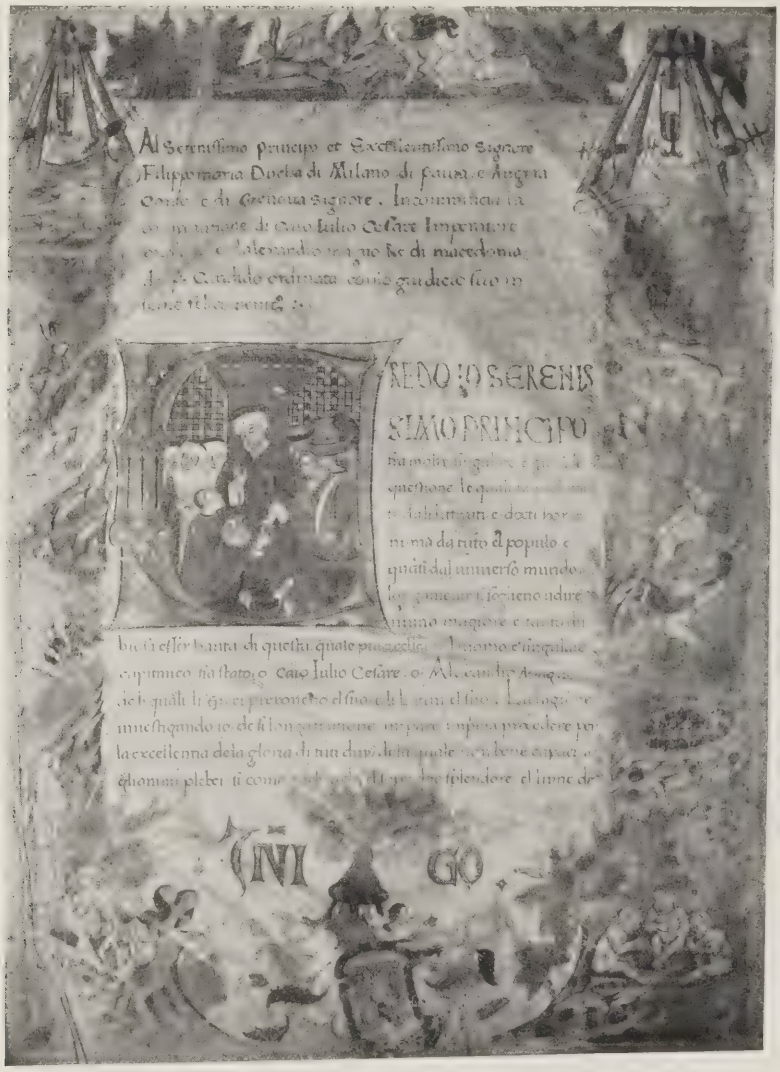


Fig. 435. — Torino, Bibl. Reale: ms. 131 (Q. Curzio).

nità con quelle proprie dell'operoso miniatore, non sappiamo se per sua diretta influenza o per casuale riscontro: negli affreschi della quarta campata della navatella destra del S. Francesco di Lodi, le figure dei santi Dottori (fig. 438), per le loro fattezze ammaccate e il colorire vivace e aspro, bene possono essere paragonate a quelle miniature.

Se l'anonimo miniatore delle " Vitae Imperatorum " molto lavorò per la corte viscontea, un altro più nobile e originale artista ebbe il còmpito di

Fig. 436. — Siena, Bibl. Comunale: ms. I. VII. 23 (Q. Curzio).

miniare il libro di preghiere di Filippo Maria Visconti, ultimandone la decorazione che più anni innanzi era stata intrapresa da Giovannino e da Salomone de' Grassi per Gian Galeazzo.

Nell'ufiziolo della biblioteca Landau-Finaly di Firenze, che già abbiamo ricordato [1], uno dei fogli reca appunto fra stemmi e imprese viscontee le iniziali di Filippo Maria (tav. XXXI). Si elevano sui suoi margini due guglie gotiche, quali avrebbero amato disegnare Giovannino e Salomone de' Grassi, ma le figure degli angioli che in esse stanno vigilanti, muniti dei pavesi viscontei, hanno una maniera ben diversa da quella

Fig. 437. — Siena, Bibl. Comunale: ms. I. VII. 23 (Q. Curzio).

dei più antichi miniatori del codice. Non sono più le tinte tenui proprie a Giovannino de' Grassi, adoperate anche da Michelino, dagli Zavattari e dai loro più fedeli seguaci, bensì sono colori di roseo vivo e ombre brune o azzurrastre che contrastano insieme modellando fortemente i visi, offuscandone le guance e le orbite. Nella vignetta dell'iniziale del medesimo

[1] V. pag. 320 e segg.

Tav. XXXI. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di Filippo Maria Visconti.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

foglio, rappresentante Noè in atto di spingere nell'arca gli animali, una ombra fumosa e violacea avvolge la figura del vecchio, nella quale risaltano vivamente le parti illuminate: vi è un vigore fantastico nella composizione, una gamma di colori strani, sin qui inusitati, con azzurri rossastri, violacei, metallici; i capelli, che in altri fogli saranno lumeggiati di punteggiature bianche, sono tratteggiati d'oro; sullo sfondo si addensano delle tinte cupe.

Lo stesso miniatore decorò molti fogli del codice con tale sua maniera, compiè qualche volta in piccola parte l'opera dei suoi predecessori,

Fig. 438. – Lodi, S. Francesco: affresco.

alle volte si attenne — per quanto si può congetturare — ai disegni ch'essi già avevano tracciato delle composizioni. Da Giovannino e da Salomone de' Grassi egli trasse modello alle forme architettoniche delle iniziali, anche alla esuberante e disordinata decorazione dei margini, ricongiungendo così l'arte propria con la vecchia tradizione lombarda; ma da quei maestri si distingue di molto in ciò che ha di più particolare il suo stile, sorpassa i miniatori affini a Michelino e agli Zavattari, supera anche l'anonimo artista che miniò le "Vitae Imperatorum", col modellato più robusto, con la gamma rinnovata dei colori, con la fantasia del comporre.

In uno dei fogli, tra l'ornamentazione di trafori e di pinnacoli gotici che ridonda pei margini, è rappresentata la sconfitta degli angioli ribelli

(fig. 439). Le tinte vivaci, nelle quali il violaceo e il rosso fulvo preannunciano già i colori che saranno cari a miniatori cremonesi ed emiliani della fine del secolo XV, rendono più fantastica la composizione; ancora le figure di alcuni angioli, infantili nei tratti del viso, avvolti in panneggiati goticheggianti richiamano bene le forme proprie a Michelino e agli Zavattari, ma il modellato, con chiaroscuro fumoso, ne rinnova di molto l'aspetto.

Fig. 439. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di Filippo Maria Visconti.

Contrasti sovente esagerati di luce e d'ombra, colori vivaci, vigorosa fantasia di composizione sono in tutte le molte miniature delle quali l'artista fregiò il libro di Filippo M. Visconti. Vedi quanto sono fortemente modellati i medaglioni racchiusi tra le larghe volute dei fogliami nel foglio ove l'iniziale, rappresentante l'Eterno che rimprovera Adamo ed Eva, è dipinta con gran finezza di fattura e di osservazione dei particolari (fig. 440); come sono fantasticamente composte le architetture e le im-

prese viscontee in un'altra carta (fig. 441); come è potentemente figurato Mosè che parla all'Eterno con enfasi profetica, avvolto nel manto svolazzante sul fondo bruno, fosco in viso (fig. 442). Con uguale originalità di concetto si spiega di foglio in foglio l'arte del miniatore.

Del medesimo valente maestro possiamo indicare parecchie altre opere che dimostrano viepiù la sua importanza. In uno dei volumi della Cer-

Fig. 440. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di Filippo Maria Visconti.

tosa di Pavia, ora nella biblioteca Braidense (ms. AE. XIV, 20), egli colorì una miniatura della Natività di Maria nella quale si riconosce il suo stile, in forma più sviluppata che nel libro di preghiere di Filippo M. Visconti, per la gamma dei colori, per il tipo dei visi affilati, e per molte particolarità convenzionali del disegno nei panni lievi, a pieghe compresse, e nelle mani (fig. 443).

Anche più si manifesta la sua maniera in un messale del duomo di

Mantova. Il ricchissimo codice fu miniato da due artisti diversi, dei quali il più recente già seguiva il nuovo stile veronese, il più antico fu senza dubbio il miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti [1]. Vi si ritrovano in molte carte tutte le consuetudini stilistiche più particolari dell'anonimo maestro: gli strani rialzi dentati, con castelli lumeggiati d'oro, che si profilano sul fondo d'oltremare; le frondi manierate degli alberi, nelle quali contrastano il verde e il giallino; le figure contorte negli atti e nei

Fig. 441. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di Filippo M. Visconti.

panneggi ancora goticheggianti, fosche nei visi dagli sguardi lampeggianti, ispide nei capelli. E il colorito, con tinte violacee, con iridescenze e contrasti strani, rassomiglia appieno a quello delle miniature dell'ufiziolo.

Nell'Entrata di Cristo in Gerusalemme (tav. XXXII) il cielo digrada dal turchino al porpora sui monti, irti di fantastiche castella lumeggiate d'oro; le più vive tinte di giallino, roseo, azzurro sono sulle vesti delle

[1] Il codice è mutilo della fine, non ha indicazioni di provenienza, reca uno stemma dipinto dal miniatore più recente. Questi eseguì moltissime vignette e la Crocifissione del canone con una maniera assai prossima a quella di Liberale da Verona.

Tav. XXXII. — Mantova, Duomo: messale.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

figure che, fosche nei visi per contrasti d'ombre e luci, si agitano, si curvano con atti esagerati. Nella Risurrezione (tav. XXXII) sul terreno verde, toccato di luci d'oro, splende roseo il sepolcro, ornato di verdi rampicanti; l'angiolo, candido, accenna con gran gesto alle pie donne, vestite delle più gaie iridescenze di colori; il Cristo svanisce nel cielo

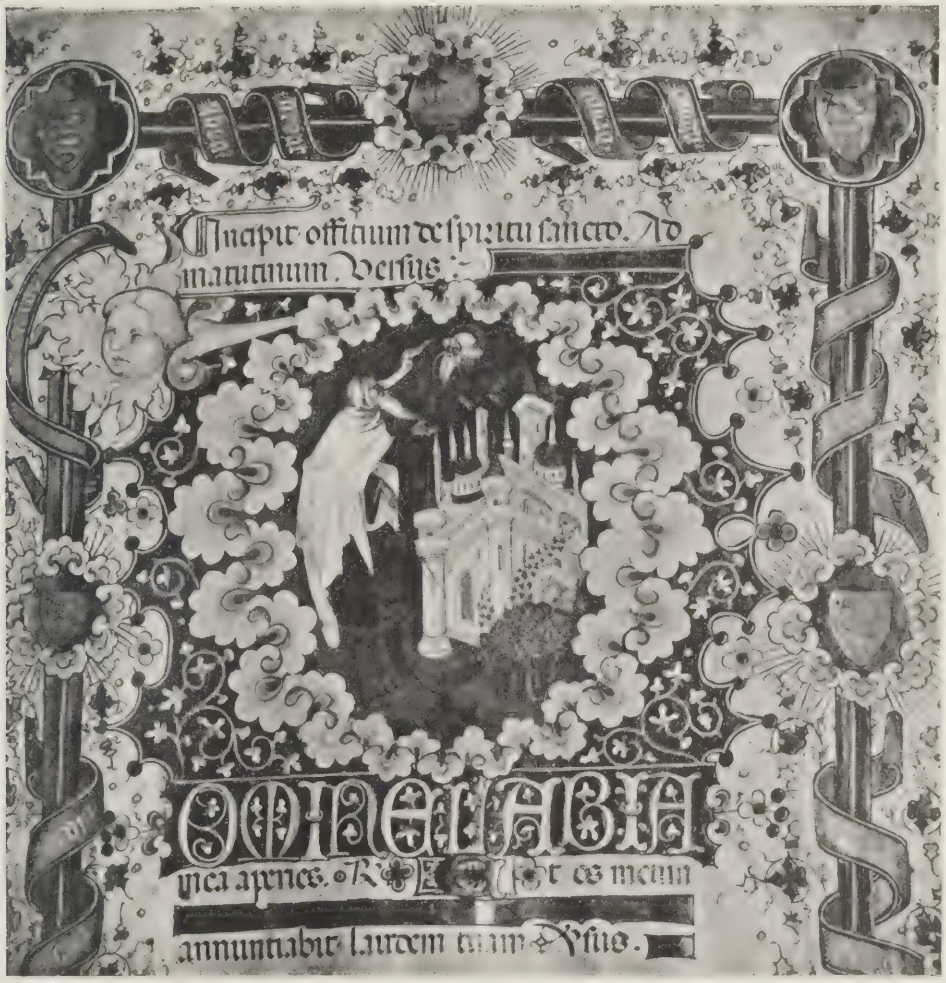


Fig. 442. — Firenze, Bibl. Landau-Finaly: ufiziolo di Filippo M. Visconti.

azzurro striato di nuvoli dorati. Altrove, in una delle numerosissime vignette, un santo apostolo (fig. 441) sta assorto tra il balenare dell'oro che lumeggia le sue vesti, il terreno, la boscaglia del fondo.

Tale fantasia e finezza di lavoro l'artista prodigò in ognuna delle sue miniature e negli ornati dei margini, delle iniziali. Nei quali, lasciando i motivi di architettura già adoperati nell'ufiziolo di Filippo

Maria Visconti, compose ora degli ornamenti vegetali (fig. 445), ora dei lacunari sul cui sfondo nero smagliano le tinte vivissime delle figure (fig. 446).

In un antifonario della biblioteca Malatestiana (Ant. n. 5)[1] di Cesena si ritrovano altre miniature del medesimo artista, che vi riconosci facilmente al bizzarro modo di lumeggiare d'oro e agli altri suoi caratteri (fig. 447) come in un codice della biblioteca Marciana (ms. lat. VI. XXXII: " Apollinaris Quaestiones „)[2] nel quale certi geni con uno stemma (fig. 454) sono coloriti con squisita dolcezza nei visi, simili a quelli degli angioli

Fig. 443. — Milano, Bibl. Braidense: ms. AE. XIV. 20.

nell'ufiziolo visconteo, e nei corpi che campeggiano rosei sopra una lieve tinteggiatura di azzurro.

Né dubito di attribuire all'anonimo miniatore lombardo un bellissimo codice della biblioteca Vaticana (ms. barb. lat. 613) creduto sinora di un miniatore francese[3]. È bensì quello una bibbia francese, ma scritta da

---

[1] Il codice porta lo stemma del Bessarione come altri antifonari della Malatestiana, uno dei quali (ant. n. 6) fu miniato certamente anch'esso da un maestro lombardo come dimostrano le forme delle iniziali (fig. 448), con motivi d'architettura, lo stile del panneggiato e il colorito.

[2] Il ms., cartaceo, dell'opera del cremonese Apollinare de Offredi, dedicata a Filippo Maria Visconti, fu terminato nel 1462. Soltanto la sua prima carta, quella ove sono le miniature, è membranacea; e crediamo appartenga ad età alquanto anteriore.

[3] A. Venturi, *Una bibbia francese del principio del sec. XV* (*Annales Intern. d'Histoire — Congrès de Paris, 1900*. Parigi, 1902); Id., *Storia*, VII, I, 132 e segg.

calligrafo italiano. Appartenne agli Estensi; e giustamente il Venturi dimostrò doversi identificare con la bibbia che nel 1431 il marchese

Fig. 444. — Mantova, duomo: messale.

Niccolò III d'Este diede a compiere al miniatore Jacopino d'Arezzo nelle iniziali e in " uno capitolo aminiato con figure che gli mancava ": infatti,

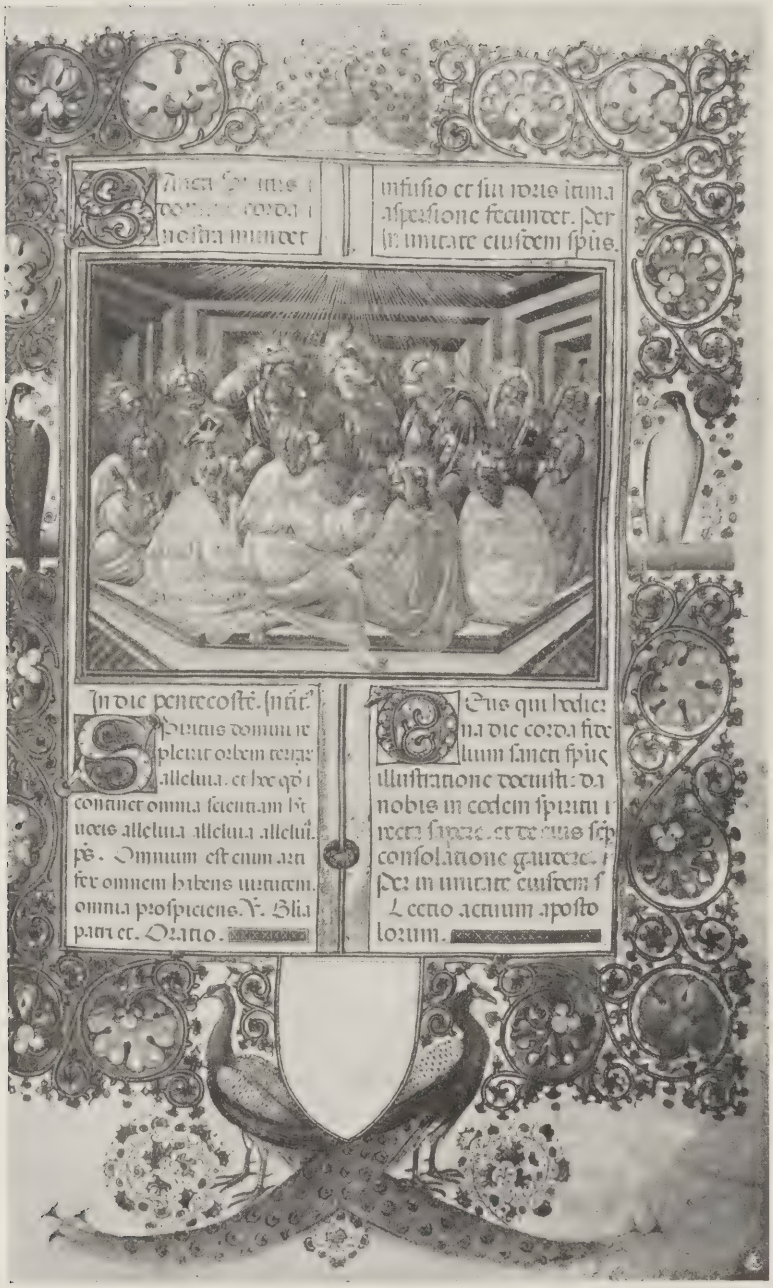


Fig. 445. — Mantova, duomo: messale.

nella bibbia non vi è che una sola miniatura d'intestazione (cc. 281), o " capitolo ", che sia diversa di fattura da tutte le altre illustrazioni, e il numero delle iniziali miniate da Jacopino d'Arezzo corrisponde appunto a quello delle iniziali del codice.

Fig. 446. — Mantova, duomo: messale.

Nella prima carta (tav. del frontespizio) la miniatura aduna ogni qualità e carattere dell'anonimo artista: si osservi la forma dei visi affilati, il manierismo del panneggiato, l'enfasi degli atteggiamenti, il curioso aspetto del paesaggio. S. Gerolamo risana il leone benedicendolo con atto grave ed espressivo: sulla sua tunica morella, composta in pieghe sinuose

e lumeggiata d'oro secondo la consuetudine del miniatore, risplendono lo scarlatto vivo del manto e la sua canizie. Gli assistenti osservano la

Fig. 447. — Cesena, Bibl. Malatestiana: ant. n. 5.

Fig. 448. — Cesena, Bibl. Malatestiana: ant. n. 6.

scena con alto stupore mentre un accolito, pieno di cautela e di curiosità, reca il cappello del santo: hanno vesti di tinte vivissime, capelli di colore gialletto capricciosamente segnati come suol fare il miniatore dell'ufiziolo

di Filippo Maria Visconti. Le tinte di azzurro, porpora e viola svariano nel cielo e sul terreno striato d'oro, irto di fantastici castelli.

Poi, nelle numerosissime vignette che ornano il volume i riscontri con le miniature dell'anonimo maestro sono continui, e altrettanto perfetti, sia nella fattura, sia nel concetto [1]: nei quali l'artista manifesta una mirabile fantasia dando forma iconografica originale alle scene, rivestendole della più nuova gamma di colori, di iridescenze strane. Vedi come nella miniatura rappresentante la creazione del sole e della luna (fig. 449)

Fig. 449. — Roma, Bibl. Vat.: ms. barb. lat. 613 (bibbia).

l'Eterno grandeggia, vestito di turchino e di lilla, innalzando i due astri: si fa azzurro il cielo intorno al sole, dalla luna piovono dei vapori argentei sulla terra tetra. E non è meno felice la fantasia del miniatore nel figurare ogni altro arduo soggetto.

La bibbia estense fu ornata prima del 1434; e perché essa dimostra una maniera più larga e meglio costituita, si può affermare che le miniature dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti siano state eseguite assai

[1] Cfr., per es., la miniatura dell'antifonario di Cesena (fig. 447) con quella riprodotta dal VENTURI (*Storia*, VII, I, 134). A cc. 13 v. la vignetta rappresentante Noè che introduce gli animali nell'arca ripete la composizione di una miniatura dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti (tav. XXXI).

prima di quell'anno, mentre quelle del messale del duomo di Mantova, d'uno stile più sviluppato, debbono appartenere quasi alla medesima sua epoca.

L'origine lombarda del miniatore di tali preziosi codici è dimostrata da prove di diversa natura: prove estrinseche, poiché l'artista fu adoperato da Filippo Maria Visconti, e lavorò per la Certosa di Pavia; prove intrinseche, e assai più valide di quelle, poiché il suo stile è un portato

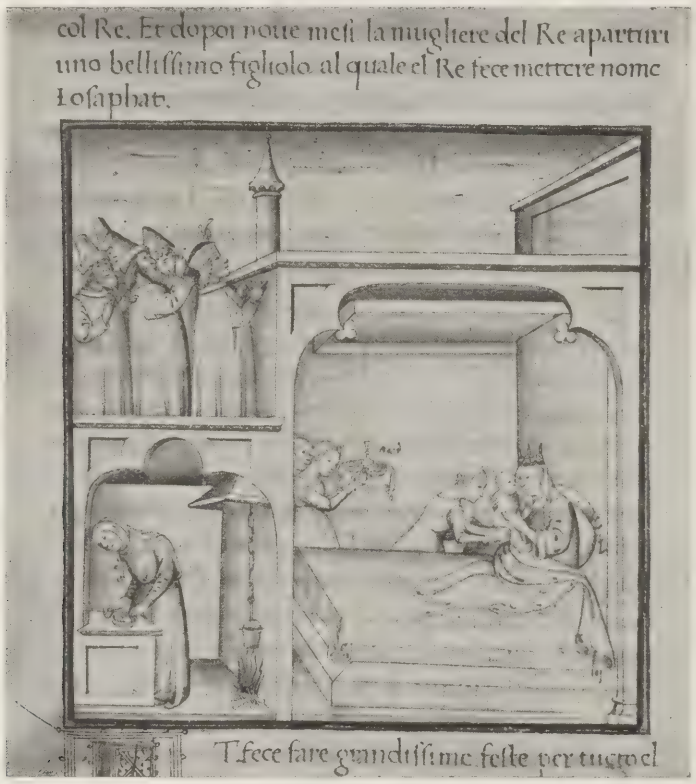


Fig. 450 — Milano, Bibl. Braidense: ms. AN. XIV. 21 (Barlaam e Iosaphat).

dello svolgersi della Miniatura lombarda. Nell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti l'anonimo miniatore connette strettamente, come già abbiamo osservato, la propria maniera a quella di Giovannino e di Salomone de' Grassi che avevano iniziato la decorazione del prezioso volume; rispetta, e compie in parte, le composizioni dei vecchi maestri; ne ritrae modello agli ornati dei margini e delle iniziali, di forma architettonica, anche alle figure. Ma in queste il manierismo degli atteggiamenti dimostra l'influenza delle nuove forme stilistiche seguìte da Michelino, la robustezza del chiaroscuro può esser comparata con quella ch'è nella maniera del mi-

niatore delle " Vitae imperatorum ". Nuova vivacità di colorito con toni non mai prima adoperati, forza di espressioni, fantasia delle composizioni è ciò che di più nuovo e personale l'artista pone nella sua opera non senza influssi diversi, fra i quali fu pure quello della Miniatura oltramontana [1].

Nel messale del duomo di Mantova e nella bibbia estense l'anonimo maestro mantiene, specialmente nel modo convenzionale del panneggiato, i caratteri che lo dicono lombardo, ma svolge sempre meglio la sua maniera originale, in tal modo che a lui si conviene dar merito di aver preannunziato, e preparato in parte, più d'ogni altro artista il singolare fiorire della Miniatura nella Lombardia e nell' Emilia nella seconda metà del Quattrocento.

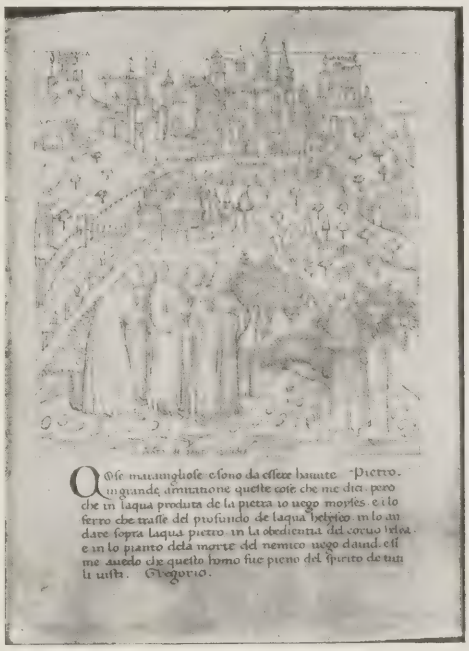


Fig. 451. — Mantova, Bibl. Civica: ms. B. IV. 13. (Vita di S. Benedetto).

Nel frontespizio della bibbia di Borso d'Este ornato circa il 1455 da Taddeo Crivelli [2], ch' era forse un lombardo, si scorge nelle composizioni qualche influenza delle vignette della bibbia di Niccolò III d' Este sebbene lo stile del miniatore sia già profondamente improntato alla nuova maniera padovana, all' Arte del Rinascimento. Le miniature di Cristoforo de' Predis [3] ricordano sovente quelle del messale di Mantova e della bibbia estense negli sfondi lumeggiati d'oro, nelle vive tinte iridescenti di azzurro di porpora e viola, come anche quelle di miniatori cremonesi ed emiliani della seconda metà del secolo XV.

---

[1] Ciò può dar ragione dell'attribuzione a un miniatore francese proposta dal VENTURI (loc. cit.). Credo doversi attribuire a influsso della Miniatura oltramontana il grande uso di monocromati con lumeggiature d'oro che ricorre in tutti i codici dell'anonimo miniatore. — Non mancano curiosi riscontri anche con le opere di Lorenzo Monaco, ma li crediamo fortuiti.

[2] H. J. HERMANN, *Zur Gesch. d. Miniaturmal.*, op. cit., 149.

[3] Si veggano specialmente molte delle miniature del codice miniato da Cristoforo de' Predis ora nella bibl. Reale di Torino (ms. 124).

Col procedere nella seconda metà del Quattrocento si affievoliscono sempre più le forme e le tendenze che abbiamo osservato nella Miniatura lombarda, si tramutano nell'irradiarsi dello stile del Rinascimento. Ancora in un Petrarca della biblioteca Laurenziana (cod. esp. 1263), miniato al tempo di Galeazzo M. Sforza, si mostra una maniera che deriva da quella del miniatore della " Vitae Imperatorum „ ; in un codice della Leggenda di Barlaam, della biblioteca Braidense (AN. XIV. 21)[1], persistono dei caratteri propri allo stile degli Zavattari (figura 450), sebbene il manoscritto sia stato eseguito in epoca tarda della seconda metà del s. XV, come in un volumetto della biblioteca Civica di Mantova (ms. B. IV. 13: " Vita di S. Benedetto „) nei cui briosi disegni a penna (figura 451) sono già vivi riflessi di nuove forme [2]; nel frontespizio di un codice del 1472 nella biblioteca Ambrosiana (ms. H. 33 inf. : " Francisci Lucani De regimine principis „), nel quale è rappresentato Galeazzo Maria Sforza cui una donzella porge una palma, le sfumature di giallo in verde nel terreno, le lumeggiature d'oro, il candore roseo delle carni serbano qualche reminescenza dell'antica maniera lombarda e

Fig. 452. — Milano, Bibl. Braidense: ms. AG. XII. 1 (messale).

[1] Il codice fu miniato per Bona di Savoia probabilmente prima del 1473: cfr. F. Mugnier, *Les mss. à miniatures*, op. cit., 23.

[2] Il codice, proveniente da S. Benedetto di Polirone, può essere attribuito alla metà del Quattrocento. Fu illustrato probabilmente a Bergamo poichè nello sfondo di uno dei suoi disegni (fig. 451) è rappresentata appunto quella città, con molti particolari topografici.

delle forme proprie del miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti, come nelle miniature (fig. 452) di un messale della biblioteca Braidense (ms. A G. XII. 1) eseguito da un un altro maestro [1].

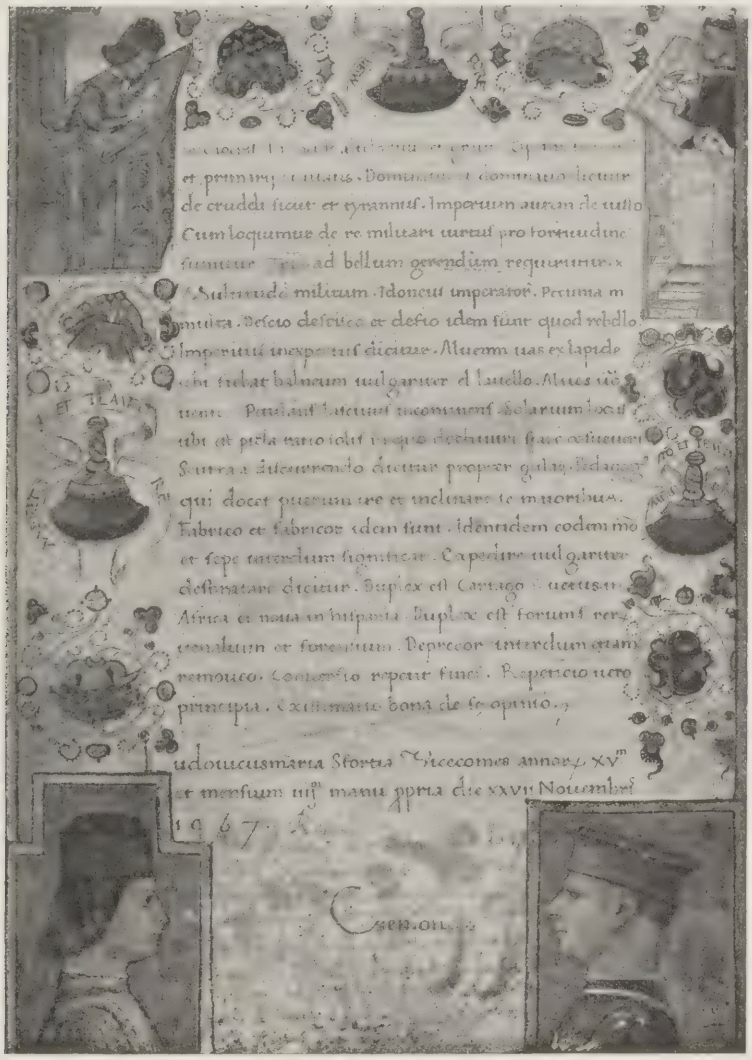


Fig 453. — Torino, Bibl. Reale: ms. 76 (libretto di Lodovico M. Sforza

Ma già nel libretto di definizioni scritto nel 1467 a Cremona da Lodovico Maria Sforza, ora nella biblioteca Reale (ms. 75) di Torino,

[1] A complemento di quanto ho esposto raccolgo qualche notizia di alcuni altri minori miniatori lombardi della prima metà del sec. XV. — Un Ambrogio da Cermenate segnò del proprio nome un ufiziolo della biblioteca Trivulziana (cod. 479), di assai mediocre fattura. Nella biblioteca Capitolare d'Ivrea è

presso certe puerili illustrazioni di fatti storici i ritratti di personaggi famosi e dei Visconti furono miniati con grande maestria da un artista che risentiva dello stile ferrarese (fig. 453).

Fra breve opereranno a Cremona Antonio Cicognara e maestro Gerolamo, a Milano Cristoforo de' Predis e altri miniatori seguaci delle nuove tendenze dell'Arte.

---

un messale, del 1436, miniato da un Bertoloto de Maynis di Milano poco dopo quell'anno. Il lombardo Giovanni da Desio lavorò nella metà del Quattrocento a miniare libri pel duomo di Torino (F. Rondolino, *Il Duomo di Torino*, Torino, 1898, 60).

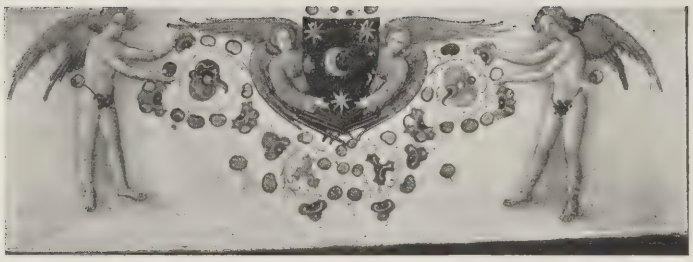


Fig. 454. — Venezia, Bibl. Marciana ms. lat. VI. xxxii.

Fig. 455. — Torrechiara, castello: Bianca Pellegrina.

VECCHI E NUOVI PITTORI SUGLI INIZI DELLA SECONDA METÀ DEL QUATTROCENTO

Persistere della vecchia maniera oltre la metà del Quattrocento. Cristoforo de' Moretti. Dipinti e maestri vari. — Primi seguaci dello stile del Rinascimento. Donato de' Bardi. — Influenze della Pittura padovana. Paolo da Brescia. Benedetto Bembo. Bonifacio Bembo. Vincenzo Foppa.

Ora, anche nella Pittura, al lento estenuarsi delle forme viete si intreccia il primo apparire delle nuove, coll'attività di artisti che discendono ancora dai maestri del principio del Quattrocento si mescola la giovinezza di coloro che seguiranno nuove vie e attingeranno con l'opere il principio del Cinquecento. L'esplorare in ogni parte tale momento della storia della Pittura lombarda non è nei nostri intenti; giova tuttavia indicarne i tratti principali, le figure maggiori.

Non pochi pittori educati dai vecchi maestri lavorarono a lungo nella seconda metà del secolo XV, sì che l'opera loro può dirsi formare

Fig. 456. — Milano, coll. Gabba. C. de'Moretti: Madonna.

un addentellato fra l'epoca trascorsa e la nuova. Tra tutti dovette avere grande importanza e attività il cremonese Cristoforo de' Moretti.

Di lui abbiamo trovato il primo ricordo nell'anno 1451 entro i mastri di casa Borromeo, nei quali sovente è fatta menzione di pittori ch'erano in debito per provviste di " azzurro della magna ", come per l'appunto anche il maestro cremonese [1]. Questi dimorava allora a Milano, che poi lasciò, ritornandovi a intervalli, per lavorare a Casale, a Torino, a Vercelli, a Genova come attestano numerosi documenti, i quali lo ricordano sino all'anno 1485 [2].

La sola opera sicura che sia a noi pervenuta del Moretto, è la tavola appartenente alla collezione di B. Gabba, a Milano, inscritta col nome del maestro (fig. 456) [3].

Su un trono gotico, ornato di alcune figurette, la Madonna

[1] Nel mastro n. 12 (1451-1452) sono le seguenti annotazioni, ancora inedite. — Cc. CX verso: " (1451) Christoforo de moreti da Cremona depintore su la piazza de la ringho de' dare .... "; cc. CXI: " christoforo de moreti da cremona de' havere a di febr. 1452 per valutta di una cassettina i. spechio i. stefania et una majestà .... ".

[2] Cfr.: F. Malaguzzi-Valeri, *Pitt. lombardi*, op. cit., 81 e segg.; F. Negri, *Il santuario di Crea* (*Riv. di St. Arte e Arch. della prov. di Alessandria*, 1902, 21); A. Venturi, *Storia*, VII, I, 288.

[3] Non abbiamo trovato traccia di un polittico segnato col nome del Moretto che era nella chiesa milanese di S. Lorenzo ancora nel sec. XVIII: cfr. G. Allegranza, *Spiegazioni sopra alcuni monumenti*, Milano, 1757, diss. I. Nel castello di Casale non rimane nessun avanzo degli affreschi che il Moretto vi aveva eseguito: cfr. M. Caffi, *Avanzi di pitture del Moretto* (*Arch. stor. lombardo*, 1879).

tiene in grembo il Bambino. Le sue vesti, di rosso e di azzurro, si compongono in linee sinuose, goticheggianti; il suo viso, e le mani, hanno una forma leziosa e manierata, che concorda ancora con lo stile di Michelino e degli Zavattari, così come nella figura del putto il disegno gonfio, il modellato poco consistente. La tavola, che si può credere eseguita circa il 1450, è adunque opera intieramente lombarda, affine alla maniera dei veronesi e del Pisanello soltanto per le generiche somiglianze che furono, nella prima metà del Quattrocento, tra la Pittura lombarda e la veronese. Essa induce a negare a Cristoforo de' Moretti alcune opere che gli vennero attribuite: certi affreschi nel duomo di Cremona, e altri nella sagrestia della chiesa di S. Antonio di Ranverso presso Torino [1], i quali ultimi sono da attribuire a pittore piemontese improntato fortemente dall'Arte oltramontana.

Fig. 457. — Milano, coll. Crespi: Madonna.

Distinte dalla maniera di Cristoforo de' Moretti sono pure la tavola della collezione Crespi di Milano, rappresentante la Vergine e un devoto certosino (fig. 457), nella quale la struttura dei visi, e il disegno, sono più solidi, e quella della collezione Sessa raffigurante un miracolo di S. Benedetto nell' interno d' una chiesa, dipinte da due diversi artisti lombardi della metà del Quattrocento, dei quali non abbiamo sinora trovate altre opere [2]. È invece così prossimo alla tavola

[1] F. Rondolino, *La pittura torinese nel Medioevo* (*Atti della Soc. d'Arch. e B. Arti di Torino*, VII, 222).
[2] A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900, 220.

di Cristoforo de' Moretti da potersi sospettare del maestro cremonese, un affresco ora trasportato nella sagrestia della chiesa di S. Calimero di Milano. Sembrano invero contradire a tale attribuzione le figure della Madonna e del Bambino, ma quelle delle due sante corrispondono alquanto, per l'ovale greve e allungato del viso, per i lineamenti rilassati e le mani inerti, alla Madonna della tavola firmata (fig. 458): e sebbene trovino paragone anche nei dipinti degli Zavattari, differiscono da quelli per forza di colori intensi e di modellato. Probabilmente l'affresco di S. Calimero è di tempo alquanto più tardo della tavola, perché il disegno vi ha una maggiore ampiezza. Se poi, col procedere nella sua lunga attività, che toccò quasi la fine del secolo XV, il Moretto abbia modificato anche più profondamente il proprio stile, per ora non sappiamo.

Fig. 458. — Milano, S. Calimero: affresco.

Altri pittori intanto continuavano, non meno fedelmente del Moretto, le tradizioni stilistiche che avevano imperato nella Pittura della prima metà del secolo. In una tavola appartenente all'antiquario Böhler, di Monaco, dipinta circa il 1452, un ignoto maestro disegna con grande sobrietà (figura 459)[1]. Gli angioli che volano al di sopra della Madonna, sul fondo d'oro, occultati i corpi dalle lunghe vesti, e anche il panneggiato della Vergine, alquanto rigido, possono ancora rammentare in quella tavola le opere dei miniatori della

[1] W. Suida, *Studien z. lomb. Malerei* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, 495). — Consento col Venturi (*Storia*, VII, 1, 182) nell'attribuire a un maestro umbro-marchigiano il trittico della Pinacoteca Vaticana che il Suida (loc. cit., 475) assegnò a un lombardo.

fine del Trecento; e si potrebbero comparare con certa tavoletta del Museo di Pavia rappresentante la Madonna tra due santi [1]. Soltanto il ritratto del devoto, e l'espressione arguta delle figure, accennano ad epoca più recente.

Un affresco della Madonna della Misericordia nel castello di Milano, dipinto sui primordi della seconda metà del Quattrocento; una Crocifis-

Fig. 459. — Monaco, antiq. Böhler: Madonna.

sione, sull'altar maggiore della chiesa milanese di S. Calocero [2]; i tardi dipinti dell'abside mediana di S. Maria del Tiglio a Gravedona (fig. 460) [3],

[1] Cfr. pag. 473 nota.
[2] È un affresco molto ridipinto.
[3] Il medesimo pittore, della seconda metà del Quattrocento, che affrescò l'abside mediana con l'In-

mostrano il persistere e il lento alterarsi delle forme adoperate dagli Zavattari. E può essere attribuita ad artista della medesima sfera anche la tavoletta conservata nel Tesoro del duomo di Milano, nella quale un falsario scrisse il nome di Michelino da Besozzo [1]. Per la figura del Bambino, dal rotondo visetto e dalle iridi natanti, per il convenzionalismo del drappeggiare, essa può recarsi a confronto degli affreschi di

Fig. 460. — Gravedona, S. Maria del Tiglio: il Cristo e le turbe.

Monza (fig. 461). E nella scena della Presentazione del Bambino al tempio, ove certi ornati dell'altare indicano già un'epoca tarda del Quat-

coronazione della Madonna e molte storie del Battista, dipinse anche in parte la fronte del coro. Suo è l'affresco dell'Adorazione dei Magi, con costumi quattrocenteschi, che la tradizione confortata da antiche notizie crede anteriore all'anno 823 (cfr. V. Barbelli, *S. Maria del Tiglio* nella *Riv. Arch. Comense*, 1873, 1). Spetta invece a un pittore dello scorcio del Trecento l'affresco della Madonna di Misericordia nell'absidiola di sinistra, ch'è da raffrontare con le opere dei maestri affini a Giovannino de' Grassi. L'affresco del Giudizio Finale è opera rozzissima della prima metà del sec. XIV.

[1] Negli atti del duomo (*Annali della Fabbrica*, op. cit., II, 272) vi è notizia di una *maestà* dipinta da ambe le parti, che fu commessa nel 1471 al pittore Gottardo Scotti. Ma lo stile di questo artista, che ci è noto per un trittico firmato del Museo Poldi Pezzoli e per una pala nella collezione Cologna, a Milano, è ben distinto da quello della *maestà* del Tesoro del duomo.

Fig. 462. — Milano, duomo: Presentazione al tempio.

Fig. 461. — Milano, duomo: Madonna.

trocento, i caratteri arcaici della composizione manifestano che il dipinto appartiene ad artista di molto arretrato (fig. 462).

Qualche affresco votivo nella chiesa francescana di Lodi, che già abbiamo ricordato [1], certi avanzi di un'Adorazione dei Magi nel Palazzo vescovile di Como [2], una tavola (n. 208) del Museo Civico di Cremona

Fig. 463. — Cremona, Museo Civico: Incoronazione della Madonna.

(fig. 463) [3] sono saltuari e minori documenti del perdurare nella seconda metà del Quattrocento delle forme stilistiche degli Zavattari e dei loro

[1] V. pag. 521.

[2] Si vuole che gli affreschi risalgano all'epoca di G. Landriani che fu vescovo di Como sino al 1445, ma essi ci sembrano di alquanto posteriori a quell'anno.

[3] Un autorevole storico ha scorto nel dipinto delle relazioni coi pittori modenesi Degli Erri, ma noi non riusciamo a ritrovarle.

compagni. Le quali, pur attenuandone i manierismi, seguiva anche il brioso narratore che dipinse, a semplici contorni e con qualche tinta senza rilievo, molte storie della Genesi nei riquadri di un soffitto, ora conservato in parte nel Museo civico di Cremona (fig. 464). Nelle figure le fattezze dei visi, gli occhi rotondeggianti, il fare delle pieghe, e anche il semplice realismo delle scene concordano del tutto con la maniera lombarda della metà del Quattrocento [1].

Ritroviamo uguali forme, similmente delineate come in silografia, e campite di azzurro, nella tavoletta della collezione Wilczek (fig. 465), a

Fig. 464. — Cremona, Museo Civico: storie di Giuseppe.

Kreuzenstein, attribuita ad antico maestro tedesco [2], la quale probabilmente fu dipinta dal medesimo artista che decorò il soffitto di Cremona, e fece parte di un soffitto d'ugual genere come è a credere per certe linee di arco trilobato che ancora s'intravedono nel suo fondo [3].

Di altre tavolette di soffitti, dipinte con busti di eroi e di eroine, ora disperse in molte diverse collezioni, si può sospettare un'uguale origine lombarda, sia per il tipo delle figure, sia per il colorito a tinte

[1] Le tavolette del soffitto (nn. 461-488) provengono da una casa demolita di Cremona; sono incorniciate di archi trilobati e di cartelle nelle quali è ripetuto il motto: " usque quo ".

[2] J. Meder, *Die Handzeichn. alter Meister aus d. Albertina*, tav. 208.

[3] Nel soffitto del Museo di Cremona manca, con altre parti, la tavoletta rappresentante il Peccato originale. Per affermare che quella della collezione Wilczek appartenesse al suddetto soffitto bisognerebbe osservarne le misure e altri particolari: il che non abbiamo potuto fare.

limpide, rosate, senza forti ombre: ricordiamo i soffitti frammentari conservati nel Museo Civico di Milano, nella Galleria Nazionale di

Fig. 465. — Kreuzenstein, coll. Wilczek: il Peccato originale.

Roma, nel Museo di Cluny a Parigi e nell' Albert and Victoria Museum di Londra.

A Genova, nella città cui in ogni tempo migrarono numerosissimi gli artefici della Lombardia, una tavola del Museo Civico segnata col nome

di Leonardo da Pavia [1], rappresentante la Madonna in trono fra alcuni santi, per il colore chiaro dei volti, che hanno forme tondeggianti e occhi quasi natanti, deriva anch'essa dall'arte di Michelino e degli Zavattari: e ancora nella composizione dimostra il prevalere degli intenti decorativi su quelli pittorici.

A tali dipinti, altri se ne possono coordinare in vario modo, secondo il diverso grado di affinità [2]. Nella tavola rappresentante Pigello Portinari inginocchiato dinanzi al santo suo patrono, conservata in S. Eustorgio di Milano, l'ignoto pittore mantiene delle vecchie forme lombarde, inspirandosi anche all'arte del Pisanello nel tracciare con rude fermezza il ritratto del devoto (fig. 466) [3].

In un piccolo trittico del 1460, segnato col nome di certo Jacopino Cietario, che non esitiamo a credere lombardo, lo stile seguito dagli Zavattari e dai maestri affini a loro, si mostra ancora vitale e continua a svolgersi nei

Fig. 466. — Milano, S. Eustorgio: S. Pietro martire e Pigello Portinari.

[1] La tavola, molto ridipinta, ha una data frammentaria che altri lesse: 1466. Forse il pittore è da identificare con Leonardo Vidolenghi da Pavia: cfr. Ffoulkes-Maiocchi, *Vincenzo Foppa*, Londra, 1909, 22 (ove è del tutto incongruente l'osservazione che la tavola è inferiore all'affresco dell'abside di S. Michele di Pavia).

[2] Doveva essere molto prossimo alla maniera degli Zavattari lo stendardo della repubblica Ambrosiana (1447-1450) del quale ci conserva una mediocre riproduzione il "Fahnenbuch" della Biblioteca di Friburgo: cfr. *Fribourg artistique*, 1893, I. — Sono anche da ricordare una custodia per libro, nella Pinacoteca Ambrosiana, con un ricamo della Incoronazione della Madonna, di maniera lombarda della metà del sec. XV, e i rozzi affreschi dell'abside della chiesuola di S. Siro presso Milano, tutti della seconda metà del sec. XV (cfr. U. Nebbia, *Milano che sfugge*, Milano, 1909, 42).

[3] Il dipinto è in pessimo stato. La sua iscrizione, con la data del 1462, è intieramente rifatta.

propri caratteri. Il trittico, appartenente alla collezione del principe Trivulzio, non è dipinto, è lavorato a graffito sopra una foglia d'oro incollata sotto vetro, seguendo una pratica che nel secolo XIV e XV fu diffusa tra gli artisti d'ogni regione d'Italia ma ebbe certamente la sua massima applicazione nelle decorazioni del castello di Pavia, quando in una delle torri fu composta una volta tutta di piccoli riquadri di simili vetri dorati e ornati con figure di uomini, di animali, di fiori, la quale risplendeva così mirabilmente, che nel 1462 alcuni ambasciatori fiorentini la credettero formata d'argento, d'oro e di smalti [1].

Fig. 467. — Milano, coll. Trivulziana.
J. Cietario: Madonna.

Nel trittico di Jacopino Cietario le figure d'oro, modellate con finissimo graffito, campeggiano sopra lo sfondo nero sparso di auree stelle (tav. XXXIII). La Crocifissione è composta con qualche nuova ricerca di rappresentare lo spazio; ma nelle parti laterali gli intenti di decorazione predominano intieramente: e per tutto, nei drappeggi a pieghe rilassate o complicate e goticheggianti, nelle evanescenti figure degli angioli che aliano intorno alla croce, nell'espressione leziosa dei visi sono applicati i princìpi estetici propri alla vecchia Pittura lombarda. Si osservi anche come nella figura della Madonna col Bambino (fig. 467) le forme gonfie dei visi, gli occhi umidi, le mani segnate in modo convenzionale, il modellato poco solido, specialmente nel molle corpo del putto, rispondano ancora appieno ai caratteri

[1] P. Toesca, *Vetri italiani a oro con graffiti* (*L'Arte*, 1908, 247 e segg.).

Tav. XXXIII. — Milano, coll. Trivulzio. Jacopino Cietario: trittico di vetro a oro con graffito.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

dei pittori lombardi della prima metà del Quattrocento. Nelle figure dell'angiolo Gabriele e dell'Annunziata, Jacopino Cietario dà una qualche impronta propria allo stile ch'egli segue, disegnando con fermezza di orafo il panneggiato, animando d'uno spirito arguto i visi; e nella mossa tortuosa dell'arcangelo Michele sembra essersi inspirato anche a qualche dipinto oltramontano.

Fig. 468. — Milano, castello: affresco.

Niuna notizia, e nessun'altra opera non abbiamo ritrovato del singolare artefice, ma si possono affermare non alieni dalla sua arte altri pittori anche più recenti di lui.

Intorno al 1472 Galeazzo Maria Sforza fece decorare la cappella a terreno nel castello di Milano adoperando in quel lavoro diversi pittori, fra i quali erano Stefano de' Fedeli e Jacopino Vismara [1]. Le decorazioni che rimangono in quel luogo, sebbene molto guaste, dimostrano ancora di essere opera di maestri diversi, e anche di varie tendenze d'arte.

---

[1] L. Beltrami, *Il castello di Milano,* Milano, 1894, 283; F. Malaguzzi-Valeri, *Pitt. lombardi*, op. cit., 227 e segg.; Ffoulkes-Maiocchi, *V. Foppa*, op. cit., 81.

Il pittore che dipinse nella volta della cappella presso la Risurrezione di Cristo, adunando in un'aureola intorno all'Eterno tutte le gerarchie degli angioli, è il più antiquato nello stile. Compone pieghe goticheggianti;

Fig. 469 — Genova, S. Giuliano d'Albaro. Donato de' Bardi: Crocifissione.

adopera nei panni delle tinte tenere di cangiante, come un miniatore, dei colori limpidi e rosei nei visi, sì che ci rammenta persino gli affreschi di Leonardo da Besozzo; e per il loro aspetto brioso i suoi angioli (fig. 468)

assomigliano a quelli di Jacopino Cietario [1]. Ma un altro pittore che affrescò una parete della cappella con figure di santi e con l'Annunziazione, segue una ben diversa maniera; e già nella struttura dei corpi, nel movimento, nella nuova gamma di colori egli riflette lo stile del maestro innovatore che più d'ogni altro doveva volgere la Pittura lombarda per nuovo cammino: di Vincenzo Foppa.

Fig. 470. — Torino, Pinacoteca. Paolo da Brescia: Madonna.

Prima del Foppa, già altri artisti in Lombardia s'erano rivolti a nuove ricerche, avevano risentito in qualche modo del grande fermento che lontano dalla Lombardia andava costituendo l'Arte del Rinascimento.

Non da molto tempo, gli studi di W. Suida hanno rinverdito la fama di un artista quasi ignorato, di Donato Conte de' Bardi, affermando la grande importanza del maestro [2]. Il quale doveva già essere operoso a principio del secondo quarto del Quattrocento, se già nel 1448 era altamente stimato a Genova, che fu suo luogo di residenza e di lavoro. Per vero, se non risultasse da documenti che il pittore era già morto nel 1451, si sarebbe tentati di attribuire ad epoca molto più tarda, alla seconda metà del Quattrocento, i due dipinti suoi che sinora ci sono noti. Nella Crocifissione del Museo di Savona, segnata col suo nome, lo scenario è poderosamente costrutto nelle sue linee, quantunque schematiche, nelle distanze del paesaggio montuoso; il modellato, conseguito da colori tenui che a stento coprono la

[1] Il Venturi (*Storia*, VII, 1, 278) ascrive l'affresco del soffitto della cappella agli Zavattari, con la cui maniera esso mostra veramente grandi affinità. Le figure della Resurrezione, guastissime, sembrano esser state dipinte da un artista diverso da quello che affrescò l'aureola degli angioli.

[2] W. Suida, *Studien z. lomb. Malerei* (*Monatsh. f. Kw.*, 1909, 476 e segg.); Id., *Donato Conte de' Bardi* (Thieme-Becker, *Künstl.-Lex.*, II, 486).

trama della tela, è vigoroso; le figure sono animate d'un sentimento che mai sinora non abbiamo trovato nella Pittura lombarda della prima metà del secolo XV: sembra gemere il Cristo fra gli angioli dolenti, che aleggiano impetuosi all'intorno (tav. XXXIV).

Nella Crocifissione della chiesa di S. Giuliano d'Albaro a Genova, bene attribuita dal Suida a Donato de' Bardi, il paesaggio si determina meglio nelle sue linee, ampio, col corso d'un fiume tra una città e le

Fig. 471. — Torino, Pinacoteca. Paolo da Brescia: Elemosina di S. Lorenzo.

colline e il piano, sparsi di alberi; e muove a meraviglia, se si rifletta che la tavola è certamente anteriore al 1451 (fig. 469). Nelle figure, illuminate vivamente, la struttura e l'espressione sono anche più forti che nella tela di Savona;[1] le forme sono quasi del tutto sgombre da manie-

[1] Il Suida (*Studien*, loc. cit., 477) accenna a relazioni tra la tavola di S. Giuliano d'Albaro e un ritratto della collezione di Palazzo Rosso (sala V) a Genova, attribuito a Giovanni Bellini, nel quale sospettiamo piuttosto l'opera di un artista oltramontano.

Tav. XXXIV. — Savona, Museo. Donato de' Bardi: Crocifissione (particolare).

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

rismi antiquati: vi è nel dipinto una libertà di disegno, un'ampiezza di concezione e complessità di sensazioni che appartiene intieramente all'Arte del Rinascimento.

Quale sia stata la educazione artistica di Donato de' Bardi, per quali vie egli giunga d'improvviso a nuove forme è ancora oscuro. Nei suoi

Fig. 472. — Torrechiara, castello. Benedetto Bembo: S. Nicomede.

due dipinti si veggono anche delle relazioni con la Pittura lombarda, specialmente se si considerino nella tela di Savona gli angioli volanti, ancora goticamente involuti nelle vesti: ma per le loro qualità principali, e nel loro stesso contenuto estetico, le sue opere si distaccano intieramente dalle tradizioni che sin qui abbiamo seguito. Alcuni particolari nel piegare delle stoffe potrebbero indicare che il maestro subì anche

qualche influenza dell'Arte d'Oltralpe, che facilmente poté conoscere nel suo soggiorno a Genova; ma il paesaggio del dipinto di S. Giuliano di

Fig. 473. — Torrechiara, castello. Benedetto Bembo: Madonna.

Albaro, per il suo stesso aspetto, suggerisce che Donato de' Bardi abbia meglio ancora conosciuta la nuova Pittura fiorentina. Uscito dalla Lombardia, venuto in contatto con artisti di altre regioni, il maestro pavese

volse lontano dal cammino battuto dai suoi conterranei; e forse prima d'ogni altro lombardo, seguì lo stile del Rinascimento.

Fig. 474. — Cremona, Museo Civico. Benedetto Bembo. Madonna.

A Brescia, donde già era mosso alle sue prime opere il Foppa, verso la metà del Quattrocento alcuni pittori, senza dipendere dal giovane maestro, già risentivano della nuova Arte che fioriva a Padova nelle

Fig. 475. — Cremona, Museo Civico.
Benedetto Bembo: S. Giorgio.

opere degli Squarcioneschi e di Andrea Mantegna. Nel polittico, del 1458, segnato col nome di Paolo da Brescia [1], ora nella Pinacoteca di Torino, è facile scorgere fra gli elementi dovuti alla tradizione lombarda, nel drappeggiare e nel colorito poco robusto (fig. 470), i riflessi della maniera squarcionesca: si veggano il disegno incisivo degli angioli seduti sul trono della Madonna, ed i piccoli tondi della cornice, nei quali le architetture del fondo, la ricerca della prospettiva e dei movimenti, appartengono già per intiero al nuovo stile (fig. 471).

Il bresciano Benedetto Bembo s'informò anche più alla maniera che irradiava da Padova [2]. Il suo polittico, del 1462, nel castello di Torrechiara presso Parma, pel disegno che determina con secca precisione ogni particolare, per l'intenso studio della struttura delle figure, che risaltano statuariamente sugli sfondi, per la stessa potente espressione realistica di alcuni personaggi — il vecchio S. Nicomede è improntato quasi di brutalità (fig. 472) — dimostra ch'egli conosceva le opere dei seguaci dello Squarcione, e se ne inspirava pur mantenendo certi suoi propri caratteri; i quali predominano specialmente nella composizione della parte

[1] Cfr. Ffoulkes-Maiocchi, *V. Foppa*, op. cit., 27.
[2] P. Kristeller, *A. Mantegna*, Londra, 1901, 51; F. Malaguzzi-Valeri, *B. Bembo* (Thieme-Becker, *Künstl.-Lex.*, III, 283).

centrale del dipinto (fig. 473) e s'intrecciano con le influenze padovane, come in altre opere che credo siano da attribuire anch'esse a Benedetto Bembo.

Nel Museo Civico di Cremona un trittico scomposto nelle sue parti, rappresentante la Madonna in trono col bambino e un devoto fra S. Antonio e S. Giorgio, reca nitidi i caratteri stilistici di Benedetto Bembo [1]. Confronta la Madonna (fig. 474) con quella del polittico di Torrechiara: essa ha lo stesso profilo lezioso, col naso ritto, l'altissima fronte sfuggente, le labbra secche e contratte; la forma delle mani è del tutto simile nei due dipinti. Anche si rassomigliano strettamente nei due dipinti i putti; e nel S. Giorgio del trittico di Cremona (fig. 475) si ritrova la trasparenza cristallina dell'occhio, illuminato presso la pupilla da un punto bianco, la durezza metallica dei capelli e delle carni, che sono nel S. Nicomede (fig. 472) e nelle altre figure del polittico di Torrechiara. E si corrispondono nei due dipinti gli sfondi, messi d'oro a ornati.

Fig. 476. — Milano, Pinacoteca di Brera. Benedetto Bembo: S. Pietro.

Ora, anche nel trittico cremonese, fra i tratti acquisiti dal pittore per influenza della nuova Arte padovana, altri ve ne sono estranei a quella. Nel disegno del trono della Vergine persistono ancora le forme gotiche; e nelle figure degli angioli che circondano la Madonna, come nel ritratto del devoto, certe linee rotondeggianti dei visi, e le iridi natanti degli occhi, rammentano i dipinti dei vecchi maestri lombardi.

Forse il trittico di Cremona è di tempo alquanto anteriore al polittico

[1] Il Venturi (*Storia*, VII, 1, 288) assegna il trittico a Bonifacio Bembo, ma il confronto cogli affreschi di quell'artista nella chiesa di S. Agostino di Cremona (fig. 479) non conferma tale attribuzione.

di Torrechiara, al quale invece si approssima una tavola della Pinacoteca di Brera, rappresentante S. Pietro (figura 476) [1], che riteniamo opera di Benedetto Bembo, paragonando l'impacciata ma poderosa figura del vecchio santo, dal panneggiato rigido, dalle mani bitorzolute, ispidi i capelli, cristallini gli occhi, con il S. Nicomede del polittico del 1462.

Fig. 477. — Torrechiara, castello: affresco.

E convien pur restituire al maestro bresciano l'opera sua maggiore, la decorazione della Sala d'oro nel castello di Torrechiara. Vi è bensì un documento del 1475 che dichiara come il pittore cremonese Francesco Tacconi avesse dipinte per Pier Maria Rossi tre camere della torre di quel castello, ma esso non determina quali fossero quelle camere né in quale delle molte torri si trovassero: d'altra parte, le opere certe del

[1] La tavola non è esposta al pubblico. — Si può connettere alla maniera di Benedetto Bembo, ma lontanamente, il polittico della cappella di S. Brigida nel S. Petronio di Bologna.

Tacconi mostrano uno stile del tutto diverso da quello degli affreschi della Sala d'oro [1].

Son questi un prezioso monumento delle decorazioni profane ch'ebbero tanta fortuna nelle dimore signorili dell'Italia superiore, e che troppo furono a noi invidiate dal tempo: essi esaltano Bianca Pellegrina e i suoi amori col signore del luogo. Nelle crociere della volta, la donna in abito di pellegrina passa attraverso le campagne popolate dei castelli del suo amante Pier Maria Rossi, dinanzi al cielo azzurro nel quale piovono dal sole innumerevoli fiammelle d'oro (figura 455); nelle ampie lunette delle pareti, sono gli episodi del suo placido amore, tra sfondi di campagna ove sorgono altri castelli, ove putti ignudi, sul terreno coperto d'ogni erba, lottano o scherzano insieme; all'intorno, sulle formelle di terracotta che rivestono tutte le pareti, risuona il motto: " digne et in eternum ".

Fig. 478. — Bergamo, Accademia: angioli.

A cagione del pessimo stato in cui è la maggior parte degli affreschi, non si può giudicare dello stile del pittore che osservando le figure dei putti, dipinti nelle lunette, intenti altri alla lotta, altri a suonare svariati strumenti (fig. 481), altri a molestare un airone fra l'erbe fiorite (figura 477), fra scimmie e pavoni che si uniscono ai loro giochi.

Per il loro brio le figure di quelli amorini, colorite con larghezza, a tinte rosate, rassomigliano al Bambino del polittico dipinto da Benedetto Bembo per la cappella del castello: e gli sono simili anche nella struttura dei corpi atticciati, pingui, con strette spalle e con il collo brevis-

[1] F. Malaguzzi-Valeri (Thieme-Becker, *Künstl.-Lex.*, III, 283) assegna al Tacconi gli affreschi, ma già C. Ricci (ne *L'Arte il. dec. e ind.*, III, 7) li attribuì giustamente a Benedetto Bembo.

simo. Sia nel Bambino, sia nei putti scherzosi, il viso è paffuto, con alte sopracciglia arcuate, con chiome ispide; il contorno dei corpi è segnato con grande fermezza, e con tratto del tutto simile nelle braccia grasse e torpide, nelle gambucce arcuate.

Tali rispondenze ci persuadono che gli affreschi della Sala d'oro sono opera di Benedetto Bembo, il quale in essi si appropriò sempre meglio le forme nuove del Rinascimento [1].

È probabile che non diverse vie abbia seguito anche il bresciano Bonifacio Bembo — come si può intravedere nel guasto affresco rappresentante Francesco Sforza e la sua consorte (fig. 477), ch'egli dipinse in S. Agostino di Cremona — nelle molte sue opere perdute, nella decorazione delle stanze del castello di Pavia, ove ritrasse i personaggi della corte sforzesca, i servitori, i cani, delle scene di caccia e della vita quotidiana dei suoi signori [2].

Vincenzo Foppa aveva intanto svolto più rapidamente e ampiamente dei pittori suoi conterranei il proprio stile.

Nella più antica opera che si possa attribuire al maestro bresciano, nella tavoletta della collezione Noseda, ancora sono numerosi gli elementi stilistici comuni coi vecchi maestri lombardi. La composizione ripete una scena cara ai pittori e ai miniatori della Lombardia e di Verona nella prima metà del Quattrocento: entro un giardino chiuso da uno steccato degli angioli inginocchiati circondano la Madonna che, seduta sul terreno, tiene il Bambino in grembo. E anche i particolari del dipinto corrispondono alla vecchia maniera lombarda: le forme morbide del Bambino, la mano inerte della Madonna, e soprattutto il panneggiato del manto che ricopre il capo della Vergine occultandone il corpo con pieghe manierate e goticheggianti quali usarono gli Zavattari, il Moretto, Jacopino Cietario. Sì che, con giusto criterio, il Suida comparò quella Madonna con altra tavola di artista lombardo della metà del

---

[1] In un *desco da parto* della collezione Martin Le Roi (cfr.: E. Müntz, *Les plateaux d'accouchées* nei *Monuments Piot*, II, 222), attribuito a scuola fiorentina del sec. XV, è qualche somiglianza con la maniera di Benedetto Bembo, con la quale ha pur relazione l'anonimo maestro lombardo-veneto che dipinse alcune tavolette (n. 204-206) dell'Accademia di Bergamo con santi e angioli che portano i simboli della Passione (fig. 478).

[2] I due ritratti di S. Agostino di Cremona si potrebbero forse comparare, se fossero meno guasti, con le due tele della biblioteca Capitolare di Monza rappresentanti gli stessi personaggi. — Di Bonifacio Bembo abbiamo copiosissime notizie d'archivio (cfr. F. Malaguzzi-Valeri, *Pitt. lomb.*, op. cit., 95 e segg.; Feoulkes-Maiocchi, *V. Foppa*, op. cit. passim) come di molti altri artisti lombardi dello stesso tempo dei quali non facciamo memoria perché non si è conservata, o ancora non è identificata, nessuna opera. Rammento soltanto che non v'è sufficiente ragione per attribuire al lombardo Zanetto Bugatto, che fu discepolo di Ruggero van der Weyden, il trittico sforzesco del Museo di Bruxelles (cfr. J. Mesnil, *Le tryptique des Sforza* ne *L'Art flamand et holl.*, 1908).

Quattrocento (fig. 480), che giova a render sempre più evidenti gli stretti legami che uniscono il più antico dipinto del Foppa, a noi noto, con la Pittura lombarda della prima metà del secolo [1].

Ma già nella tavoletta della collezione di A. Noseda è chiaro uno studio di modellare vigorosamente, di determinar bene lo spazio e gli effetti di luce, che rivela quali forze intime dovevano allontanar sempre più il giovane maestro dalla tradizione che lo aveva educato. Nella Crocifissione, del 1456, nella Galleria di Bergamo, lo stile di V. Foppa è omai assai lontano da quello della suddetta tavola: gli intenti che in quella erano appena accennati, sono diventati dominanti, informano profondamente l'opera: la profondità dello spazio è segnata con intiera evidenza, le figure hanno dalla luce un rilievo scultorio. Assomigliano in vero le linee schematiche del paesaggio a quelle di disegni di Jacopo Bellini, ma la poderosa architettura che inquadra il primo piano del dipinto, e la robusta struttura dei corpi dei crocifissi, suggeriscono che l'artista abbia avuto il massimo incitamento al suo divenire dalla nuova

Fig. 479. - Cremona, S. Agostino. Bon. Bembo: Bianca Sforza.

[1] J. Ffoulkes e R. Maiocchi (*V. Foppa*, op. cit., 5 e segg.) hanno esagerato le relazioni della tavoletta della collezione Noseda con la vecchia scuola veronese mentre sono assai più evidenti quelle coi dipinti e le miniature lombarde della prima metà del Quattrocento.

Arte padovana [1]. A questa, mentre gli altri suoi conterranei ne traevano mediocri insegnamenti, egli educò la propria arte, costituendola nelle qualità che poi doveva svolgere generosamente nella sua opera, a Milano, a Pavia, nella Liguria.

Fig. 480. — Vienna, coll. Suida: Madonna.

In breve l'opera del maestro bresciano sarà tra le forze maggiori a ritorcere verso un nuovo cammino la Pittura lombarda. Già il suo

[1] L'influsso della maniera padovana sulla Crocifissione del 1456 è negata da altri (Ffoulkes-Maiocchi, *V. Foppa*, op. cit., 17).

riflesso si mescola all'antica maniera negli affreschi della cappella di Pigello Portinari [1], o li compenetra tutti, irradia già nella cappella del castello di Milano dipinta intorno al 1472.

E per ogni via ormai penetrava nell'Arte lombarda lo stile del Rinascimento [2].

---

[1] Specialmente nell'affresco dell'Annunziazione, nel quale non sappiamo trovare niun rapporto con l'Arte toscana: ma cfr. Foulkes-Maiocchi, *V. Foppa*, op. cit., 66.

[2] Le nuove forme del Rinascimento nella Lombardia si affermano nell'Architettura col Michelozzo e il Filarete, nella Scultura, Pittura e Miniatura con la crescente influenza dell'Arte toscana e padovana, la quale dovette avere molti e agevoli tramiti anche per opera di pittori lombardi che lavorarono a Padova sulla metà del Quattrocento (cfr. V. Lazzarini, *Docum. di pitt. padovana* nel *N. Arch. Veneto*, 1908, 75 e segg.).

Fig. 481. — Torrechiara, castello: affresco.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

AGGIUNTE E CORREZIONI

Pag.

14. — Intorno alla incerta denominazione e divisione delle regioni d'Italia nel sec. V, cfr. Th. Hodgkin, *Italy and her invaders*, Oxford, 1892, I, 623.

35. — Sul trasformarsi della tecnica nella Pittura dell'alto Medioevo, in Italia, dovettero aver parte anche le influenze orientali, e soprattutto nell'esagerato uso dei contorni.

40. — Intorno al pittore Giovanni, chiamato in Germania da Ottone III, cfr. J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgesch.*, Vienna, 1896, 149. Sul principio del sec. xi un altro pittore, Nivardo, fu chiamato dall'abate di Fleury " a Langobardorum regione „ (J. von Schlosser, loc. cit., 188).

72. — Le miniature del cod. D. 84 inf. della biblioteca Ambrosiana derivano certamente dalla scuola di Reichenau.

176 e segg. — Negli affreschi del Broletto di Como vi sono anche molte rispondenze di stile con la Pittura dell'Italia Centrale nella fine del Dugento: si osservino specialmente le figure degli angioli volanti. Tali somiglianze si possono spiegare anche per la comune derivazione dallo stile bizantineggiante, ma non è da escludere una qualche diretta influenza della Pittura romana e toscana dello scorcio del sec. xiii.

274. — Ai monumenti della Pittura lombarda del Trecento sono da aggiungere gli affreschi decorativi del cortile del castello di Pandino e altri del castello di Abbiategrasso. Hanno scarso pregio gli affreschi della fine del sec. xiv presso la chiesa di S. Gervaso a Bormio (cfr. E. Bassi, *La Valtellina*, Sondrio, 1907, 156).

276. — Non hanno importanza le iniziali dell'Iliade del Petrarca (Parigi, Bibl. Naz.: ms. lat. 7880) miniate a Milano, nel 1369, secondo una postilla del poeta.

323. — I mss. AE. XIV. 25-27 della biblioteca Braidense formano parte della bibbia il cui primo volume (ms. AE. XIV. 24) è conservato nel Museo Civico di Milano. Anch'essi furono miniati nella bottega dei De Grassi, fuorché in alcune iniziali eseguite in tempo più recente.

350. — L'affresco descritto rappresenta più probabilmente una scena di danza.

468 e segg. — Ha affinità coi dipinti lombardi della prima metà del sec. xv la Madonna eseguita da Giovanni di Francia per Antonio di Melzi nel 1429 (cfr. *L'Arte*, 1908, 138).

481. — L'affresco dell'Annunziazione non è conservato che nella parte riprodotta dalla fig. 384.

530. — Che il ms. it. 2017 (Divina Commedia) della biblioteca Nazionale di Parigi sia appartenuto a Filippo Maria Visconti risulta dal trovarsi a cc. 97 lo stemma visconteo fra le iniziali di quel principe.

Pag.

539. — Il cod. AE. XIV. 20 della biblioteca Braidense è il secondo volume della " Vitae Sanctorum „ il cui primo tomo, ora nel Museo del Castello di Milano (ms. AE. XIV. 19), ha una miniatura dell'Annunziazione eseguita anch'essa dal miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti. I due volumi furono scritti nel 1431: cfr. F. Carta, *Codici corali e libri a stampa miniati della bibl. Nazionale di Milano*, Roma, 1891.

548. — Il Carta (*Codici corali*, op. cit., pag. 153 e segg.) ha pubblicato una serie di curiose lettere riguardanti il miniatore Belbello da Pavia e le sue relazioni con la corte di Mantova verso la metà del Quattrocento. Nel 1448 il Belbello lavorava intorno a un messale, già intrapreso a miniare da altri, commessogli da Gianlucido figlio di Paola Gonzaga; e nel 1451 attendeva forse ancora al medesimo lavoro mentre Ludovico Gonzaga si preoccupava di trovar modo di rifiutare al Re d'Aragona, che voleva richiederglielo, il volume " *molto bello et ornatissimo* „. Nel 1460 Francesco Gonzaga acquistava a Milano un altro messale e lo dava a miniare allo stesso Belbello; nel 1461 egli mandava alla propria madre Barbara di Brandeburgo la parte già miniata, annunciando che il Belbello si sarebbe recato a Mantova per miniare il resto. Ma Barbara rispondeva al figlio di trattenere il Belbello, avendo deliberato di far compiere il lavoro da un " zovene di questa terra, el quale minia molto bene „, e che doveva prender accordi con Andrea Mantegna. Invano il Belbello supplicò di poter proseguire l'opera sua. Poco dopo, nel 1462, il miniatore pavese si rivolgeva per lavoro a Bianca Maria Visconti dicendosi disposto a lavorare a Pavia o nella Certosa.

Ci domandiamo se il Messale del Duomo di Mantova, le cui miniature più recenti appartengono ad un seguace del Mantegna mentre le più antiche sono del miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti, che lavorò anche per la Certosa di Pavia, non sia appunto quello di Francesco Gonzaga. L'anonimo miniatore sarebbe in tal caso il Belbello. Né vi sono ragioni di cronologia che contrastino a tale ipotesi poiché nel ms. lat. VI. XXXII della Marciana (vedi pag. 542), ch'è del 1462, si trovano ancora delle miniature dell'anonimo artista.

551. — Il codice Braidense AG. XII. 1, ora nel Museo del Castello di Milano, soltanto nella miniatura della Crocifissione (fig. 452) fu ornato da un artista che deriva dal miniatore dell'ufiziolo di Filippo Maria Visconti. Le altre miniature del codice sono molto affini alla maniera di Cristoforo de' Predis.

556. — Sono da ricordare in questo luogo anche gli affreschi del castello di Malpaga, della seconda metà del secolo XV, rappresentanti Bartolomeo Colleoni a cavallo, in compagnia della sua donna, accolto da una brigata di giovani e di donzelle. I costumi delle figure, e anche lo stile, hanno ancora somiglianze cogli affreschi dei giuochi nella casa Borromeo di Milano.

Di forme e di epoca anche più progredito è il grande frammento di un affresco rappresentante una schiera di gentiluomini e di donzelle, ora nell'Accademia di Bergamo.

572. — Non mi sembra sicuro l'attribuire a Benedetto Bembo un affresco della Madonna col bambino tra angioli recentemente ritrovato nella chiesa di S. Francesco di Brescia. Ma non ho conoscenza diretta del dipinto.

576. — La tavola di V. Foppa ch'era già nella collezione di A. Noseda è passata da qualche tempo nella collezione di B. Berenson, a Firenze.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri indicano le pagine; seguìti dalla lettera *n*, rimandano alle note.

ABBIATEGRASSO

Castello - Affreschi (sec xiv): 581.
Duomo - Affresco (sec. xv): 516 *n*.

ACQUANEGRA SUL CHIESE

Chiesa - Mosaici (sec. xii ?): 89.

AGLIATE

Chiesa e Battistero - Affreschi (sec. xi): 67.

ALBENGA

Battistero - Mosaici (sec. v-vi): 21 e segg.

ALBIZZATE

Oratorio - Affreschi (sec. xiv): 264 e segg., 282.

ALMENNO S. SALVATORE

S. Giorgio - Affreschi: (sec. xii-xiii), 141; (sec. xiii-xiv), 147.

ANAGNI

Cattedrale - Affreschi (sec. xiii): 96 *n*, 123, 140, 166.

ANGERA

Castello - Affreschi (sec. xiv): 157 e segg., 173 e segg.

ANTOLIVA

S. Ambrogio - Affreschi (sec. xiii): 142 *n*.

AOSTA

Cattedrale - Mosaici (sec. xii-xiii): 84.

AQUISGRANA

Duomo - Affreschi (sec. x ?): 40 *n*.

ASCONA

Chiesa del Collegio - Affreschi (sec. xv): 516 *n*.

ASSISI

S. Francesco - Crocifisso (sec. xiii): 145.

AUSONIA

S. Maria - Affreschi (sec. xii): 121.

BAMBERGA

Duomo - Sculture: 119. — Manto di Enrico II: 162.

BASILEA

Cattedrale - Sculture: 55 *n*.
Museo - Tela stampata: 389 *n*.

BAVENO

Chiesa - Affresco (sec. xiii): 142 *n*.

BELLANO

S. Giorgio - Affresco (sec. xiv): 391 *n*.

BELLINZONA

S. Biagio - Affreschi (sec. xiv): 243 e segg.

BERGAMO

Accademia - Affreschi: (sec. xiv), 273; (sec. xv), 582. — — Dipinti attr. a I. Bellini: 490 *n*. — Tarocchi: 527. — Dipinti di scuola lombarda: 576 *n*. — Crocifissione, di V. Foppa: 577.
Bibl. Civica - Cod. A. VII. 14: 298 e segg., 336, 353 e segg., 391, 419 e segg.
Collez. Colleoni - Tarocchi: 527.
Duomo - Affresco (sec. xiii-xiv): 147, 156.
S. Maria Maggiore - Affreschi (sec. xiv): 212 e segg. — Sculture: 431 *n*.

BERLINO

Bibl. Reale - Bibbia di Quedlingburg: 5 e segg.
Museo - Dipinto di Gio. da Milano: 227. — Disegno di Gio. da Milano: 229. — Bibbia: 427 *n*. — Dipinto attr. a Michelino: 466.

BERNA

Biblioteca - Poema di Pietro da Eboli: 70 *n*.

BIANDRATE

S. Colombano - Affreschi (sec. xv): 478 *n*, 516.

BIASCA

Chiesa - Affreschi (sec. xiii): 142 *n*.

BOBBIO

S. Colombano - Pisside: 19 *n*. — Mosaici (sec. xii?): 91 e segg.

BOLOGNA

Bibl. Universitaria - Cod. 1213: 369 e segg. — Cod. 337: 519 e segg. — Cod. 2197: 490.
S. Maria de' Servi - Dipinto (sec. xiii-xiv): 145.
S. Petronio - Sculture dei finestroni: 431 *n*. — Affreschi della capp. Bolognini (sec. xv): 458. — Polittico nella capp. di S. Brigida: 574 *n*.
S. Stefano - Affreschi (sec. xii-xiii), 124 *n*.: (sec xv), 458.
S. Vittore - Affreschi (sec. xi-xii): 124 *n*.

BOLZANO (dintorni)

S. Giovanni in Dorfe - Affreschi (sec. xiv): 464 *n*.

BONN

Museo - Dipinto attribuito a Gio. da Milano: 226 *n*.

BORMIO

S. Gervaso - Affreschi (sec. xiv): 581.

BRESCIA

Ateneo - Affresco (sec. xiv): 267 *n*.
Museo Cristiano - Dittico di Boezio: 31. — Mosaico (sec. xii): 129 *n*.
Rotonda - Mosaico (sec. v-vi): 21
S. Francesco - Affreschi: (sec. xiv): 211, (sec. xv): 582. — Crocifisso (sec. xiv): 212.
S. Salvatore - Affreschi (sec. viii-ix?): 32.

BRESSANONE

Duomo - Affreschi (sec. xv): 464.

BRIANZOLE

Castello - Affreschi (sec. xiv-xv): 396.

BRUXELLES

Museo - Trittico attr. a Zanetto Bugatto: 576.

BUDAPEST

Galleria - Disegno: 452.

CABRAS

Cripta - Dipinti (sec. iv-v?): 27 *n*.

CAMPIONE

S. Maria de' Ghirli - Affreschi: (sec. xiv): 263 e segg., 281, 515 *n*.: (sec. xiv-xv): 345 e segg., 434 e segg., 464.

CANNOBIO

Chiesa del Carmino - Affreschi (sec. xv): 515. — Trittico di Battista da Legnano: 515 *n*.

CAPUA

S. Angelo in Formis - Affreschi (sec. xi): 121.

CARPI

Sagra - Affreschi: (sec. xiii), 124 *n*: (sec. xiv-xv), 411; (sec. xv), 458.

CASALE MONFERRATO

S. Evasio - Mosaici (sec. xi-xii): 88.

CASARANELLO

Chiesa - Mosaici (sec. v): 24 e segg.

CASSEL

Bibl. Pubblica - 2° Ms. Poet. 3: 533.

CASSINO

S. Benedetto - Affreschi (sec. xi-xii): 121.

CASTEL S. ELIA

S. Elia - Affreschi (sec. xi?): 57, 78.

CASTEL S. PIETRO

S. Pietro - Affreschi: (sec. xiv), 188 e segg.: (sec. xv), 515.

CASTIGLIONE D'OLONA

Battistero - Affreschi (sec. xv): 501.
Palazzo Castiglione - Affreschi (sec. xv): 506.

CATANIA

Bibl. Civica - Bibbia: 203 *n*.

CAVENAGO BRIANZA

S. Maria in Campo - Affreschi (sec. xv): 516 *n*.

CESENA

Bibl. Malatestiana - Ms. S. XIV, II: 517 e segg. — Ant. n. 5: 512. — Ant. n. 6: 512 *n*.

CHAMBERY

Bibl. Pubblica - Ms. 4: 531.

CHANTILLY

Castello - " Très riches Heures ": 415 e segg., 457.

CHIARAVALLE MILANESE

Abbazia - Affreschi: (sec. xiii), 141 *n*: (sec. xiv), 242 e segg.

CIVATE

S. Benedetto - Affreschi (sec. x?): 37 e segg., 61, 120.
S. Pietro - Affreschi (sec. xii): 100 e segg., 125, 133 e segg., 157. — Sculture (sec. xii): 117 e segg.

COMO

Broletto — Affreschi (sec. xiv): 175 e segg., 196, 197 *n*, 581.
Duomo - Scultura: 431 *n*.
Palazzo Vescovile - Affreschi (sec. xv): 560.
S. Abbondio - Affreschi: (sec. vi), 20; (sec. xiv), 190 e segg., 197 *n*, 221.
S. Giorgio in Borgovico - Affreschi (sec. xii): 96 e segg., 116, 120, 124, 197 *n*.
Seminario - Codd. di Morimondo: 153 *n*.

CORBETTA

Santuario - Affresco di G. Zavattari: 500 *n*.

CREMONA

Bibl. Capitolare - Martirologio: 78.
Duomo - Mosaico (sec. xi-xii): 89. — Affreschi: (secolo xiv), 397 e segg.; (sec. xvi), 555.
Museo Civico - Mosaici (sec. xii): 90. — Affreschi: (sec. xiii), 127 *n*; (sec. xv), 473, 514. — Privilegio di S. Sigismondo: 533 *n*. — Tavola (sc. degli Zavattari): 560. — Soffitto dipinto: 561. — Trittico di Ben. Bembo: 573 e segg.
S. Agostino - Affresco (sec. xiv): 266 *n*. — Affresco di Bon. Bembo: 573 *n*, 576.
S. Luca - Affresco (sec. xiii): 127 *n*. — Affreschi di A. De Ferraris: 470 e segg.
S. Lucia - Affreschi (sec. xv): 513 e segg.
S. Michele - Affreschi (sec. xiii-xiv): 146.

DIGIONE

Certosa - " Pozzo di Mosè ": 431 *n*.

DOVERA

Oratorio - Affreschi (sec. xiv-xv): 405.

DRESDA

Galleria - Disegno di Stefano da Zevio: 460 *n*.

FÉNIS

Castello - Affreschi (sec. xv): 461.

FERENTILLO

Badia di S. Pietro - Affreschi (sec. xi?): 57.

FERMO

Duomo - Messale: 521.

FERRARA

Bibl. Universitaria - Ms. II. 190: 533 *n*.
Schifanoia - Graduali: 533.

FIRENZE

Battistero - Mosaici (sec. xiii): 99 *n*, 132 e segg.
Bibl. Landau-Finaly - Ufiziolo di F. M. Visconti: 319 e segg., 536 e segg. 547.
Bibl. Laurenziana - Cod. esp. 1263: 550.
Collez. Berenson - Tavola di V. Foppa: 576, 582.
Galleria dell'Accademia - Dipinti attr. a Gio. da Milano: 226 *n*. — *Pietà* di Gio. da Milano: 229, 235.
Galleria degli Uffizi - Polittico di Gio. da Milano: 230 e segg. — Disegni (sec. xiv-xv): 304 *n*, 460 *n*. — Tavola attr. ai Lorenzetti: 477 *n*.
Museo Nazionale - Dittico franco-fiammingo: 457, 465.
Museo di S. Croce - Dipinto (sec. xiv): 227 *n*.
Palazzo Davanzati - Affreschi (sec. xiv): 407 *n*.
S. Croce - Cappella Baroncelli, affreschi: 219, 221. — Cappella Rinuccini, affreschi: 217 e segg., 246, 249. — Chiostro, affresco: 226.
S. Maria del Carmine - Affresco (sec. xiv): 226.

FRANCOFORTE s. M.

Museo - " Giardino celeste ": 464.

FRIBURGO

Biblioteca - " Fahnenbuch ": 563 *n*.

GALLIANO

Battistero (sec. xi): 42.
S. Vincenzo - Affreschi: (sec. xi), 43 e segg., 67, 96 *n*, 101, 116, 124 e segg., 131; (sec. xiii), 143 e segg., 159.

GENOVA

Accademia di B. Arti - Dipinto: 436 *n*.
Bibl. Civica - Bibbia: 78 *n*.
Cattedrale - Affreschi (sec. xiii): 124 *n*.
Palazzo Bianco - Tavola di Leonardo da Pavia: 563.
Palazzo Rosso - Dipinto attr. a Giambellino: 568 *n*.
S. Giuliano d'Albaro - Dipinto di Donato de' Bardi: 568 e segg.

GRAVEDONA

S. Maria del Tiglio - Affreschi: (sec. xiv), 558 *n*; (secolo xv), 557.

GROTTAFERRATA

Badia - Affreschi (sec. xiii): 123.

HALBERSTADT

Chiesa - Sculture: 119.

HOLKHAMM HALL

Bibl. del Duca di Leicester - Bibbia: 203. — Ms. 345: 532 *n*. — Ms. 34: 533 *n*.

IMOLA

Bibl. Comunale - Ms. 32: 530.

INNSBRUCK

Ferdinandeum - Miniatura: 464.

ISSOGNE

Castello - Affreschi (sec. xv-xvi): 366 *n*.

IVREA

Bibl. Capitolare - Codd. di Warmondo: 70 e segg., 83. — Messale: 552 *n*.
Seminario - Mosaico (sec. xi?): 83.

KAMPILL

Chiesa - Affreschi (sec. xv): 464.

KLAGENFURT

Bibl. Vescovile - Decretali: 203 *n*.

KREUZENSTEIN

Collez. Wilczeck - Tavoletta di soffitto: 561.

LAMBRATE

Oratorio - Affresco (sec. xii-xiii): 125.

LEGNANO

Palazzo visconteo - Dipinti: 155 *n*.

LENTATE

Oratorio - Affreschi (sec. xiv): 256 e segg., 283.

LICHTENBERG

Castello - Affreschi (sec. xv): 463 *n*.

LIONE

Collez. Aynard - Tavola franco-fiamminga: 465.

LIPSIA

Bibl. Civica - Ms. lxx: 203. — Ms. cccxxxvii: 386.
Bibl. Universitaria - Mss. 965 e 967: 151 *n*.

LIVO

S. Giacomo - Affreschi (sec. xvi): 515 *n*.
Cappella - Affreschi (sec. xv): 516 *n*.

LOCARNO

S. Maria in Selva - Affreschi (sec. xiv-xv): 393 e segg.

LODI

S. Francesco - Affreschi: (sec. xiii-xiv), 151 *n*: (secolo xiv), 173, 181 e segg, 210, 268 *n*, 401 e segg.: (sec. xv), 451, 469 e segg., 515, 521, 560.

LODI VECCHIO

S. Bassano - Affreschi: (sec. xiii-xiv), 155 e segg.: (secolo xiv), 173 e segg.

LONDRA

Bibl. C. W. Dyson Perrins - Messale dell'arc. Arnolfo: 73.
British Museum - Ms. 15277: 410. — Ms. 27695: 411. — Ms. Harl. 1319: 427 *n*.
Collez. R. E. Fry - Dipinto attr. a Gio. da Milano: 226 *n*.
Collez. Wallace - Miniatura: 390 *n*.
Galleria Nazionale - Dipinto di Gio. da Milano: 228.
Victoria and Albert Museum - Calice: 460 *n*. — Soffitto dipinto: 562.

LONGONE

Villa Tagliasacchi - Tombe dipinte: 30 *n*.

LUCCA

Bibl. Governativa - Cod. 2508: 70 *n*.

MAGLIASO

Castello - Affreschi (sec. xiii): 159 *n*.

MALPAGA

Castello - Affreschi (sec. xv): 582.

MANTA

Castello - Affreschi (sec. xv): 461.

MANTOVA

Bibl. Civica - Cod. C. III 20: 75. — Cod. D. III 15: 152. — Ms. B. IV 13: 550 e segg.
Camera di Commercio - Affreschi attr. a Michelino da B.: 442.
Chiesa del Gradaro - Affreschi (sec. xiii): 143.
Duomo - Messale: 540 e segg., 542, 582.
Palazzo Ducale - Affreschi (sec. xiv): 272 *n*.
Pinacoteca - Affreschi: (sec. xiv), 210 *n*: (sec. xiv-xv), 410.
S. Francesco - Affreschi (sec. xiv): 271 e seg .
S. Lorenzo - Affreschi (sec. xi): 67.
Torre della Gabbia - Affreschi (sec. xiv): 210.

MILANO

Archivio di S. Ambrogio - Mss. miniati: 76, 79 *n*, 323 *n*, 521 *n*.
Bibl. Ambrosiana - Cod. 159 sup.: 71 *n*. — Cod. D. 84 inf.: 72, 581 — Cod. A. 24 inf. e inf. bis: 74. — Cod. D. 87 sup.: 74. — Cod. B. 48 inf.: 76. — Cod. T. 120 sup. 76 *n*. — Cod. B. 27 inf.: 79. — Cod. B. 28 inf. 152. — Cod. P. 165 sup.: 153 *n*, 203. — Cod. E. 12 sup.: 161 *n*. — Cod. C. 170 inf: 204, 278. — Cod. L. 58 sup.: 205 e segg. — Cod. E 18 inf.: 330 e segg. — Cod. E 24 inf.: 325. — Cod. B. 19 inf.: 370 *n*. — Cod. R. 49 sup.: 370 *n*. — Cod. C. 214 inf.: 389 *n*, 410. — Cod. H. 86 sup.: 389 *n*. — Cod. H. 86 sup.: 388, 410. — Cod. H. 266 inf.: 519. — Cod. A. 257 inf.: 532. — Cod. H. 33 inf.: 550.
Bibl. Braidense - Ms. AD. XIII. 48: 153. — Ms. AD. XIII. 20: 323 *n*. — Ms. AE. XIV. 24-27: 323 *n*., 581. — Ms. AF. XI. 10: 532. — Ms. AG. XII. 3: 533 *n*. — Ms. AE. XIV. 19-20: 539, 582. — Ms. AN. XIV. 21: 550. — Ms. AG. XIII: 552, 582.
Bibl. Capitolare - Cart. gr., cod. 25: 277 e segg. — Messale di Anovelo da Imbonate: 328 e segg. — Cart. gr., cod. 4: 533 *n*.
Bibl. Soragna - Ms. miniato: 332.
Bibl. Trivulziana — Cod. 2262: 306 e segg. — Cod. 509 e iniziali: 323 *n*. — Cod. 1076: 390 *n*. — Cod. 816: 414 *n*. — Disegno: 433. — Cod. 1021: 521. — Cod. 479: 552 *n*.
Bibl. del duca U. Visconti di Modrone - Ufiziolo di G. Galeazzo: 312 e segg., 355, 360, 422. — Tarocchi: 522 e segg.
Casa Borromeo - Affreschi (sec. xv): 436, 503 e segg., 507 e segg., 533 *n*. — Libri Mastri: 510 *n*, 554.
Castello - Affreschi (sec. xv): 557, 565 e segg.
" Chiesa rossa " - Affreschi (sec. xiii-xiv): 174.
Collez. Brambilla - Tarocchi: 527.
Collez. Cologna - Dipinto di Gott. Scotti: 558 *n*.
Collez. Crespi - Tavola attr. a C. de' Moretti: 555.
Collez. Eredi Crespi - Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo: 482 e segg.
Collez. B. Gabba - Tavola di C. de' Moretti: 554.
Collez. A. Noseda - Tavola di V. Foppa: 576 e segg.
Collez. Sessa - Tavola attr. a C. de' Moretti: 555.
Collez. Trivulziana - Avorio (sec. x): 60 *n*. — Affresco (sec. xv): 504 *n*. — Trittico di J. Cietario: 563 e segg.
Duomo - *Situla*: 60. — Evangeliario e crocifisso di Ariberto: 60. — Bassorilievo di Gio de' Grassi: 296 e segg. — Portali delle sagrestie: 295-298. — *Pietà*, bassorilievo: 298. — Statua di S. Martino V: 431. *Giganti*: 431. — Sculture della guglia Carelli: 431. — Affresco (sec. xv): 432 *n*. — Sculture dei finestroni: 433. — Tav. attr. a Michelino da B.: 436, 558.
Museo Civico - Affreschi romani: 2 *n*. — Mosaico di S. Ambrogio (sec. xii): 129 *n*. — Affreschi (sec. xiii): 141 *n*.; (sec. xv), 491, 516. — Bibbia (ms. braidense AE, XIV. 24): 323. — Soffitto dipinto: 562. — Ms. braidense AE. XIV. 20: 582. — Ms. braidense AG. XII. 1: 582.
Museo Poldi-Pezzoli - Trittico di Gott. Scotti: 558 *n*.
Palazzo Arcivescovile - Affreschi (sec. xiv): 208 e segg.

Pinacoteca Ambrosiana - Ritratto di Ariberto: 48. — Ritratti di G. Galeazzo e F. Petrarca: 330. — Disegni di scuola lombarda e veronese: 450 e segg. — Ricamo: 563 *n*.
Pinacoteca di Brera - Affreschi (sec. xiv): 267 *n*, 391, 392. — Tavola di Stefano da Zevio: 460. — Tavola di Ben. Bembo: 574.
S. Ambrogio - Mosaici: (sec v-vi), 14 e segg.: (sec. xii), 128 e segg. — Porta intagliata: 19 *n*. — Sarcofago cristiano: 19 *n*. — Tarsie marmoree (sec. vi): 20. — Altare di Wolvinio: 32 e segg. — Affreschi: (sec. xi), 66, 79: (sec. xiii), 136 e segg., 142 *n*, 148. — Ciborio: 119 e segg. — Messale di Anovelo da Imbonate: 326 e segg. — Stalli intagliati: 366 *n*.
S. Babila - Affresco (sec. xiii): 141 *n*.
S. Calimero - Affresco (sec. xv): 556.
S. Calocero - Affresco (sec. xv): 557.
S. Celso - Affresco (sec. xi): 124.
S. Cristoforo - Affreschi: (sec. xiv), 391: (sec. xv), 491.
S. Eustorgio - Affreschi: (sec. xiii-xiv), 141 *n*, 151 *n*.: (sec. xiv), 267 *n*: (sec. xv), 505. — Crocifisso (secolo xiii): 145. — Altare: 298. — Tavola di S. Pietro mart.: 563.
S. Giorgio in Palazzo - Tavola di Anovelo da Imbonate: 329.
S. Lorenzo - Mosaici (sec. v): 8 e segg. — Affresco (sec. xiv): 294, 391.
S. Marco - Affreschi (sec. xiii e xiv): 175, 210, 242.
S. Maria della Porta - Affresco (sec. xv): 491.
S. Maria Podone - Affresco: 442.
S. Maria presso S. Celso - Sarcofago: 19 *n*. — Affresco (sec. xv): 491. — Disegni: 506, 522.
S. Nazaro - Capsella: 7. — Affresco (sec. xiii-xiv): 151.
S. Siro - Affreschi (sec. xv): 563 *n*.
" Torre di Ansperto " - Affreschi (sec. xiii-xiv): 150.

MOCCHIROLO

Oratorio - Affreschi (sec. xiv): 247 e segg., 293.

MODENA

Bibl. Estense - Cod. lat. α. 7. 3: 368 e segg.
Duomo - Affreschi (sec. xiii): 123 *n*.

MONACO DI BAVIERA

Antiq. Böhler - Tavola di sc. lombarda: 556.
Pinacoteca - Polittico di Pahl: 466 *n*.
Staatsbibl. - Cod. lat. 4456: 58. — Cod. lat. 343: 72. — Cod. lat. 13001: 78 *n*. — Cod. lat. 23215: 279 e segg. — Codd. germ. 51 e 19: 385 *n*. — Cod. lat. 15701: 466 *n*. — Cod. it. 81: 521 *n*.

MONTECARASSO

S. Bernardo - Affreschi: (sec. xiii), 142 *n*: (sec. xv), 515.

MONZA

Bibl. Capitolare - Affresco (sec. xv): 503. — Ritratti sforzeschi: 576 *n*.
Cattedrale - " Eulogia ": 30 *n*. — Ventaglio detto di Teodolinda: 30 *n*. — Affreschi degli Zavattari: 492 e segg.
Oratorio della Pia Casa - Tavola di sc. lombarda: 492 *n*.
S. Michele - Affresco (sec. xiv): 212.

MONZORO

Chiesa - Affresco (sec. xv): 513.

MORCOTE

S. Maria di Torrello - Affreschi (sec. xiii): 141 e segg.

MUENSTER

S. Giovanni - Affreschi (sec. ix): 34 e segg., 53, 61.

NAPOLI

Bibl. Nazionale - Ms. XIV. A. 21: 521 *n*.
S. Giovanni a Carbonara - Affreschi di Leonardo da Besozzo e Perinetto da Benevento: 474 e segg., 581.

NEW-YORK

Museo Metropol. - Dipinto attr. a Gio. da Milano: 226.

NOVALESA

S. Eldrado - Affreschi (sec. xiii): 124.

NOVARA

Bibl. Capitolare - Cod. LIV: 76 *n*.
Cattedrale - Mosaici (sec. xii): 86. — Affresco (secolo xiii): 155 *n*.
Palazzo dei Tribunali - Affreschi (sec. xiii): 155.

NOVATE

S. Fedelino - Affreschi (sec. xi): 62 e segg.

OGGEBBIO

Oratorio di Cadesino - Affreschi (sec. xv): 516 *n*.

OLEGGIO

S. Maria - Affresco (sec. xiv): 197.
S. Michele - Affreschi (sec. xii-xiii): 98 e segg., 101, 110, 120, 124.

PADOVA

Arena - Affreschi di Giotto: 216.
Bibl. Civica - Codice Carrarese: 410.
Duomo - Evangelario del 1170: 152 *n*.
Eremitani - Affreschi: (sec. xiii), 124 *n*: (sec. xiv), 485 e segg.
Palazzo della Ragione - Affreschi (sec. xv): 460.

PANDINO

Castello - Affreschi (sec. xiv): 581.

PARENZO

Duomo - Incrostature: 20, 129.

PARIGI

Bibl. dell'Arsenale - Cod. 664: 427.
Bibl. Nazionale - " Pentateuco Ashburnam ": 31 *n*. — Ms. lat. 10136: 123, 151 *n*. — Ms. fr. 2631: 152, 163. — Ms. fr. 755: 152, 203. — Ms. lat. 4895: 201 e segg., 277. — Ms. fr. 187: 203. — Ms. lat. 757: 283 e segg., 299, 301, 302 *n*, 360, 377 e segg. — Ms. fr. 19093: 291 *n*. — Ms. lat. 11727: 323 *n*. — Ms. lat. 364: 323 *n*. — Ms.

lat. Nouv. Acq. 1673: 354 e segg. — Ms. fr. 343: 371 e segg. — Ms. fr. Nouv. Acq. 5243: 377 e segg. — Ms. fr. 755: 385. — Ms. fr. 95: 385. — Ms. fr. 2631: 386. — Mss. lat. 6069 e 11727: 410. — Mss. fr. 159 e 169: 413 *n.* — Ms. fr. 170: 414 *n.* — Ms. lat. 6741: 417. — Ms. fr. 811: 427 *n.* — Ms. lat. 5888: 439 e segg., 465, 518. — Mss. it. 131 e 118: 529. — Mss. it. 18 e 2017: 530, 581. — Mss. lat. 760, 7855, 4772 e 6041 d: 533 *n.* — Ms. it. 973: 533 *n.* — Ms. lat. 7880: 581.

Collez. Artaud de Montor - Dipinto attr. a Gio. da Milano: 282.

Collez. E. de Rothschild - Disegni: 448.

Collez. Martin Le Roy - Dipinto di Gio. da Milano: 228. — " Desco da parto ": 576 *n.*

Museo del Louvre. — Capsella di Brivio: 19 *n.* — Evangeliario di St-Denis: 60 *n.* - " Parement de Narbonne ": 413. — Disegno di T. Gaddi: 417 *n.* — Disegni della raccolta Vallardi: 425, 448. — Disegni di Michelino da Besozzo: 443, 519. — Disegno di Stefano da Zevio: 460. — *Pietà*: 466. — Disegni della coll. His de La Salle: 505.

Museo di Cluny - Trittico eburneo: 416. — Soffitto dipinto: 562.

PARMA

Battistero - Affreschi: (sec. xiii), 124 *n*, 144: (sec. xiv), 201 *n*, 410.

Duomo - Affreschi (sec. xv): 411, 458.

Pinacoteca - Dipinti nn. 427 e 433: 227 *n.*

PAVIA

Museo Malaspina - Mosaici (sec. xii): 90. — Dipinto n. 65: 267 *n.* — Dipinto n. 80: 473 *n.* 557.

S. Michele - Scultura: 56 *n.* — Mosaico (sec. xii): 90. Affreschi: (sec. xiv), 127 *n*: (sec. xv), 563.

S. Pietro in ciel d'oro - Scultura: 56 *n.* — Mosaico (sec. xii): 90.

S. Teodoro - Affreschi (sec. xii e xiii): 126 e segg., 144, 150.

PERUGIA

Bibl. Civica - Cod. L. 59: 78 *n.*

PIACENZA

Bibl. Capitolare - Cod. 65: 75. — Cod. 42: 76 *n* — Decretali: 152.

Duomo - Affreschi (sec. xiv): 144 e segg., 150, 392, 403. — Sculture (sec. xii-xiii): 156.

Episcopio - Affresco (sec. xiv): 392 *n.*

Museo Civico - Dipinto (sec. xiv): 393.

S. Eufemia - Mosaico (sec. xii): 85 *n.*

S. Savino - Mosaico (sec. xii): 85 *n.* — Affreschi (secoli xiv-xv): 392.

PIEVE TERZAGHI

Chiesa - Mosaico (sec. xii): 89.

PIONA

Badia - Affreschi (sec. xii-xiii): 127 *n.*, 143 *n.*

PISA

Camposanto - Affreschi di A. Veneziano: 232 e segg.

Museo Civico - Dipinto di Gio. da Milano: 226.

PIZZOCORNO

Badia - Affresco (sec. xiv): 267 *n.*

PONTASSO

Oratorio - Affreschi (sec. xiii-xiv): 150.

PRATO

Museo Civico - Polittico di Gio. da Milano: 229 e segg.

S. Niccolò - Affresco attr. a Gio. da Milano: 226.

PRUGIASCO

S. Carlo - Affreschi (sec. xii): 99 e segg., 116, 120, 12

QUEDLINGBURG

Sculture: 119 *n.*

RAVENNA

Battistero degli Ortodossi - Incrostature: 20, 129.

S. Apollinare Nuovo - Mosaici: 18.

S. Vitale - Mosaico: 54.

REGGIO

Duomo - Affreschi (sec. xii-xiii): 124 *n.*

REICHENAU

S. Giorgio di Oberzell - Affreschi (sec. xi): 60.

ROMA

Bibl. Casanatense - Ms. 459: 334 e segg., 354 e segg., 368. — Ms. 4182: 359 e segg.

Bibl. Vallicelliana - Cod. A-5: 33.

Bibl. Vaticana - " Vergilio Vaticano ": 13. — " Chronicon Vulturnense ": 70. — Cod. vat. lat. 4922: 70 *n.* — Cod. vat. lat. 83: 72. — Cod. vat. lat. 10405: 78 *n.* — Omelie del monaco Giacomo: 132 *n.* — Cod. pal. lat. 506: 276 e segg. — Cod. vat. lat. 1903: 532 *n.* — Cod. barb. 613: 542 e segg.

" Casa di Livia " - Affreschi: 56 *n.*

Galleria Colonna - Tavola di Stefano da Zevio: 460.

Galleria Nazionale - N. 700: 225. — Dipinto di Gio. da Milano: 227 e segg., 235. — Quaderno di disegni: 424 e segg., 449 e segg., — " Libro di Giusto ": 485 e segg. — Soffitto dipinto: 562.

Museo Lateranense - Affreschi (sec. xi-xii): 57 *n.*

Pinacoteca Vaticana - Dipinti attr. a Gio. da Milano: 226. — Trittico: 556 *n.*

S. Bastianello - Affreschi (sec. x): 57.

S. Clemente - Affreschi (sec. xi): 57, 69 *n*, 123 e segg.

S. Costanza - Mosaici: 24.

S. M. Antiqua - Affreschi: 32, 124.

S. M. in Aracoeli - Mosaico (sec. xiii): 145.

S. M. in Trastevere - Mosaici (sec. xiii): 145.

S. Paolo fuori le Mura - Affreschi (sec. v-vi): 7 *n.* Mosaico (sec. xiii): 133.

S. Prassede - Affreschi (sec. viii-ix): 32 *n.* - Mosaico (sec. ix): 107 *n.*

Ss. Quattro Coronati - Affreschi (sec. xiii): 123.

ROVIGO

Museo Civico - Bibbia: 410.

S. ANTONIO DI RANVERSO

Chiesa - Affreschi (sec. xv): 555.

S. BENEDETTO IN POLIRONE

Chiesa - Mosaici: 88.

S. FLORET D'ALVERNIA

Castello - Affreschi (sec. xiii): 385 *n.*

S. MINIATO AL TEDESCO

Archivio del Duomo - Miniatura: 205 *n.*

S. PAUL IN LAVANTHAL

Badia - Ms. XX. 2. 5.: 532.

S. VINCENZO AL VOLTURNO

Badia - Affreschi (sec. ix): 35.

SAVONA

Museo Civico - Dipinto di Donato de' Bardi: 567 e segg.

SIENA

Bibl. Comunale - Ms. I. VII. 23: 534.
Palazzo Comunale - Affresco di Simone Martini: 232.
Pinacoteca Comunale - Tavola di Michelino da B.: 436 e segg., 456, 465, 478.

SMALKALDEN

Castello - Affreschi (sec. xiii): 385 *n.*

SOLARO

Oratorio - Affreschi (sec. xiv): 233 e segg., 240 e segg., 281.

SOLBIATE INFERIORE

Monastero - Affreschi (sec. xiii): 129, 150.

SPOLETO

S. Paolo - Affreschi (sec. xii?): 78.

STRASBURGO

Biblioteca - Miniature distrutte dell'" Hortus deliciarum „: 70 *n.*

STUTTGART

R. Collezioni - Carte da gioco: 523.

SUBIACO

S. Speco - Affreschi (sec. xiii): 123.

SUSA

S. Francesco - Affreschi (sec. xiv): 199.
S. Giusto - Affreschi nel campanile (sec. xi): 79.

TORCELLO

Duomo - Mosaici: 99 *n.*, 127.

TORINO

Bibl. Capitolare - Mss. miniati: 552 *n.*
Bibl. Nazionale - Cod. F. IV. 12: 71. — Tarocchi: 528. Cod. D. II. 8: 532 *n.* — " Heures „ distrutte: 415.
Bibl. Reale - Ms. 77: 413. — Ms. 71: 413 *n.* — Ms. 102: 489 *n.* — Ms. 124: 549 *n.* — Ms. 131: 533. — Ms. 75: 552.
Collez. Fontana - Tarocchi: 524 *n.*
Museo Civico - Mosaici (sec. xii): 83 e segg. — Dossali intagliati: 366 *n.* — Cintura viscontea: 453. — Miniatura: 518 e segg.
Pinacoteca - Polittico di Paolo da Brescia: 572.
S. Domenico - Affreschi (sec. xiv): 274.

TORRECHIARA

Castello - Polittico di Ben. Bembo: 572 e segg. — Affreschi (sec. xv): 574 e segg.

TRENTO

Castello - Affreschi (sec. xv): 462 e segg.

TREVISO

Loggia de' Cavalieri - Affreschi (sec. xiii): 155.
S. Niccolò - Affreschi di Tommaso da Modena: 271.

VARESE

Battistero - Affreschi (sec. xiv): 151, 185 e segg.
S. Maria del Monte - Affreschi (sec. xiv): 268 *n.*

VENEZIA

Accademia - Disegni: 448.
Bibl. Marciana - Cod. it. Z. 13: 153. — Cod. fr. IX: 384. — Cod. fr. XI: 385. — Codd. fr. III, XIII, XV: 385 *n.* — Cod. fr. XXI: 387 e segg. — Codd. fr. XXI e II: 410. — Cod. lat. LXIV: 410 *n.* — Cod. lat. VI, XXII: 542.
Museo Correr - Dipinto di sc. lombarda: 473 *n.*
S. Marco - Mosaico (sec. xiii): 166.

VERCELLI

Bibl. Capitolare - Rotulo figurato: 77. — Ms. CLXV, LXII, CXXXVI, CXLVII: 93.
Casa privata - Mosaici (sec. xii): 86 *n.*
S. Andrea - Mosaici (sec. xii): 86 *n.* - Tomba di T. Gallo: 198 e segg.

VERONA

Bibl. Capitolare - Ms. CXCIV: 151 *n.* — Ms. CCXXIX: 532 *n.*
Cimitero Scaligero - Mausoleo di Cansignorio: 273, 296, 400.
Grotta dei Ss. Celso e Nazaro - Affreschi (sec. x): 36, 53, 116.
Museo Civico - Affreschi: (sec. xiii), 124 *n.*: (sec. xiv), 367. — Tavola di Stefano da Zevio: 437 e segg., 460.
S. Anastasia - Affresco (sec. xiv): 409 *n.*
S. Fermo - Affreschi (sec. xv): 460.
S. Zeno - Affreschi nella torre (sec. xiii): 124 *n.*

VERTEMATE

Badia - Affreschi (sec. xiv): 242.

VESPOLATE

S. Giovanni - Affresco (sec. xv): 516 *n.*

VEZZOLANO

Badia - Affreschi (sec. xiii e xiv): 199, 274.

VIBOLDONE

Badia - Affreschi (sec. xiv): nel tiburio, 214 e segg., 226, 232, 235; nella navata maggiore, 240, 242, 282; nella navatella destra, 246.

VICOLUNGO

Chiesa Rurale - Affreschi (sec. xv): 515 *n.*

VIENNA

Collez. Albertina - Disegni: 433, 443 e segg., 453.

Collez. dell'arc. Ferdinando - Bibbia di Borso d'Este: 549.

Collez. Suida - Tavola di sc. lombarda: 577.

Collez. Tuecher - Dipinto attr. a Gio. da Milano: 226 *n.*

Hofbibliotheck - Ms. 2571: 387.

Hofmuseum - " Tacuinum sanitatis ": 339 e segg. — Croce di S. Teodoro di Venezia: 460. — Carte da gioco: 523.

VIMERCATE

Antico convento di S. Francesco - Affreschi (secolo xiv): 213.

INDICE DEI NOMI E DELLE COSE PRINCIPALI

I numeri indicano le pagine: seguìti dalla lettera *n*, rimandano alle note.

Affreschi rustici: 513 e segg.
Alcherio (G.): 417, 435 *n*.
Altichieri, pittore: sue relazioni con l'Arte lombarda, 268 e segg.
Ambrogio da Cermenate, miniatore: 552 *n*.
Ambrogio da Marliano, miniatore: 532.
Amedeo (fra'), calligrafo: 320 *n*.
Animali (gli): loro rappresentazione nell'Arte del secolo XIV-XV, 288 e segg.; — nell'Arte lombarda della fine del sec. XIV, 290 e segg., 299 e segg., 303 e segg., 325; — nell'Arte lombarda sul principio del sec. XV e nell'Arte veronese: 446 e segg.
Angera: vicende del suo castello, 157, 170.
Anovelo da Imbonate, miniatore: 327 e segg., 355, 360, 369.
Antelami (B.), scultore: 81, 120.
Antonio da Ferrara, pittore: 458.
Antonio Veneziano, pittore: 232.
Apocalisse (l') illustrato: 107 e segg., 110 e segg., 121.
Architettura (l'): nella Lombardia nell'età romanica, 81; — oltramontana e il Duomo di Milano: 429.
Ariberto da Intimiano, arc. di Milano: dipinti nella sua chiesa di Galliano, 42 e segg.; suo ritratto, 48; croce ed evangeliario suoi, 60 *n*.
Armi e armaioli a Milano, nel sec. XIII: 164.
Arnolfo, arc. di Milano: suo messale, 73.
Arte (l') **benedettina** nell'Italia merid.: suoi rapporti coi monumenti di Civate, 121 e segg.
Arte (l') **bizantina**: 122. Sua influenza in Lombardia nell'alto medioevo: 32; nel sec. X: 40; negli affreschi di Galliano: 56 e segg., 60 *n*; nelle miniature: 75 e segg.; in affreschi del sec. XII: 97 e segg.; nella Scultura del sec. XII: 119; negli affreschi di Civate: 120 e segg.; nella seconda metà del sec. XII: 124 e segg.; nel sec. XIII: 136 e seguenti, 145 e segg.; a principio del sec. XIV: 169, 173 e segg., 180. — Sua influenza in Italia nel Medioevo: 122 e segg., 128 e segg., 135.
Arte (l') **carolingia**: e la Lombardia, 32 e segg.; — e gli affreschi di Galliano, 61.
Arte (l') **germanica**: e la Lombardia, nel sec. X e XI: 58 e segg.; — e gli affreschi di S. Ambrogio: 137.
Arte (l') **gotica oltramontana**: sua influenza in Italia, 148 e segg.; nella Miniatura: 151 e segg., 204 e segg., 406; nella Pittura lombarda del sec. XIV: 179, 197 e segg.; nel Piemonte: 198 e segg., 274; a Milano sul principio del sec. XV: 429 e segg.
Arte (l') **orientale**: sua influenza in Italia, 27, 581.
Arte (l') **siriaca**: sua influenza in Italia: 27 *n*.
Attila e i dipinti di Milano: 7.
Avanzi (J.) bolognese, pittore: 233.

Bardi (Donato de'), pittore, 567 e segg.
Barnaba da Modena, pittore: 233.
" **Basilica Fausta** ": 14, 15 *n*; sua raffigurazione, 132.
Battista da Legnano, pittore: 515 *n*.
Beauneveu (A.) pittore: 427 *n*.
Belbello da Pavia, miniatore: 582.
Bellini (J.), pittore: 458, 467.
Bembo (Ben.), pittore: 572 e segg., 582.
Bembo (Bon.), pittore: 573 *n*, 576.
Bergamo: sua rappresentazione nel sec. XV, 551 *n*.
Bertoloto de Maynis, miniatore: 552 *n*.
Bianca Pellegrina e gli affreschi di Torrechiara: 575.
Bibbie " **atlantiche** ": 79 e segg.
Biblioteca viscontea di Pavia: predata da Luigi XII, 152; suoi codici: 152, 203, 278, 329 *n*, 368, 371, 385, 386 *n*, 410 *n*, 413 *n*, 439 e segg., 528, 529, 530.
Biraghi (A.) e l'oratorio di Solaro: 237.
Bobbio: suo monastero, 30; suoi codici: 33, 71 e segg.
Bonino da Campione, scultore: 273, 296, 431.
Bossi (G.): disegni da lui attr. a Michelino da Besozzo, 448 *n*.
Broederlaem (M.), pittore: 456.
Bugatto (Z.), pittore: 576 *n*.

Casella (P.), pittore: 397.
Castel del Monte: 148.
Cavallini (P.), pittore: 69 *n*, 145.
Cicognara (A.), pittore: 527, 552.

Cietario (J.), pittore: 563 e segg., 567, 576.
Cimabue, pittore: 123, 145.
Civate: vicende del suo monastero, 100 e segg.
Coene (J.), pittore: 413 *n*, 417 *n*, 430.
Colleoni (B.): 582.
Coltura (la) **francese** in Italia nel sec. XIII: 148.
Costume (il): negli affreschi di Angera: 164 e segg.: in affreschi lombardi del sec. XIV: 219, 236, 241, 251, 286, 401: nella Miniatura lombarda del secolo XIV: 281 e segg., 301, 367, 372 e segg. — e l'Arte della fine del sec. XIV: 287 e segg. — in affreschi lombardi del sec. XV: 492 e segg.
Cottis (Gugl. de'), ab. di S. Ambrogio: suo mausoleo, 138.
Crispo (B.), vescovo di Milano: 30.
Crivelli (T.), miniatore: sue relazioni col miniatore dell'ufiziolo di F. M. Visconti, 549.
Cronaca (la) **figurata** di Leonardo da Besozzo: 482 e segg.; sua preparazione iconografica, 485 e segg.; sue relazioni col " Libro di Giusto ", 487 e segg.; suo prototipo fiorentino, 489.

Decorazioni dipinte in case lombarde: 506, 575.
Disegni di artisti lombardi del sec. XIV-XV: 447 e segg.
Duccio, pittore: 123, 135.

Egitto (l') e la pittura nell'età romana: 6.
Embriachi: avori attr. alla loro bottega: 416 e segg.
Ennodio (M. F.): i suoi carmi e l'Arte, 7 e segg.
Erri (degli), pittori: 560 *n*.
E. S., incisore: 304 *n*.
Eyck (G. e U. van), pittori: 149, 415, 456, 466.

Fedeli (S. de'), pittore: 565.
Ferraris (A. de'), pittore: 470 e segg., 514.
Fernach (H. von): scultore: 298.
Filippolo da Melegnano, pittore: 432.
Fissiraga (A.): suo mausoleo, 181 e segg.
Foppa (V.): 567: sua formazione, 576 e segg.

Gaddi (A.), pittore: 24, 242.
Gaddi (T.), pittore: e le " Très riches Heures ", 417.
Galla Placidia e l'oratorio di S. Aquilino: 8, 14.
Gallina (A.), oste: suo ufiziolo, 153 *n*.
Genova e l'Arte bizantina: 123.
Gentile da Fabriano, pittore: 458.
Gerini (N.), pittore: 226.
Gerolamo da Corbetta, pittore, 510 *n*.
Gerolamo da Cremona, miniatore: 552.
Ghiberti (L.), scultore: 484, 489.
Giambono (M.), pittore: 458.
Giotteschi (i): loro maniera, 218, 220.
Giottino, pittore: 226 *n*., 233.
Giotto, pittore: 135, 248, 269: a Milano, 172 e segg., 216.
Giovanni, pittore: adoperato da Ottone III, 40 *n*., 60 *n*, 581.
Gio. Antonio da Bologna, miniatore: 521 *n*.
Giovanni da Campione, scultore: 297, 431.
Giovanni da Milano, pittore: 217 e segg.; sua formazione artistica, 231 e segg.; relazione delle sue opere con affreschi di Lombardia, 246 e segg.; sua influenza sulla Pittura veronese, 268 e segg.; sue relazioni con Giovanni di Benedetto, 282.
Giovanni da Modena, pittore: 417 *n*, 458.
Giovanni del Biondo, pittore: 221 *n*, 226 *n*.
Giovanni di Benedetto da Como, miniatore: 279 e segg., 284, 323, 415.
Giovanni di Berry: sue relazioni con l'Arte italiana, 416.
Giovanni di Francia: 581.
Giovanni di Ugolino da Milano, miniatore: 521.
Giunta pisano, pittore: 145.
Grassi (Giovannino de'), arch. pitt. e scultore: 294 e segg.: sue sculture, 296 e segg., 431: suoi disegni, 298 e segg.: sue miniature, 306 e segg., 334 e segg., 435 *n*: singolari ornamenti delle sue iniziali, 308 e segg., 334, 414: sua derivazione, 325: sua influenza nella miniatura, 325 e segg., 353 e segg., 369, 372, 535 e segg.: sua influenza nella Pittura, 391 e segg. I suoi disegni e le " Très riches Heures ", 419 e segg.; e la rappresentazione degli animali in disegni lombardi, 446 e segg.
Grassi (Porrino de') pittore e miniatore: 295.
Grassi (Salomone de'), pittore e miniatore: sua collaborazione col padre, 306 e segg., 355, 372, 535 e segg., 548.
Guiniforte da Vimercate, miniatore: 533.

Hesdin (J. de), miniatore: 415.
" **Hortus Philippi** ": 1; sue chiese, 3.

Iconografia: negli affreschi di Galliano, 53 e segg. nei mosaici dei pavimenti, 82 e segg.; negli affreschi di Civate, 101 e segg. — della Madonna nel sec. XII e XIII, 125 e segg. — profana nella Pittura medioevale, 147, 154 e segg.
Incrostature marmoree: 20.
Iniziali: loro forma singolare nei mss. di Giovannino de' Grassi e dei suoi seguaci, 308 e segg., 334, 414, 520 e segg., 529, 531, 537.
Isacco da Imbonate, pittore: 432, 433.
" **Itala** ": 6.

Jacopino d'Arezzo, miniatore: 543 e segg.
Jacopino da Tradate, scultore: 431.
Jacopino da Vailate, pittore: 394 *n*.
Jacopo da S. Severino, pittore: 457.

Landolfo, arc. di Milano (sec. X): suo messale, 124.
Leonardo da Besozzo, pittore e miniatore: 436, 474 e segg, 525, 566. — e l'Arte lombarda, 478 e segg.: — e l'Arte toscana, 480 e segg. Sua Cronaca figurata, 482 e segg.
Leonardo da Pavia, pittore: 563.
Le Begue (G.): suoi ricettari d'arte, 417.
Liberale da Verona, pitiore e miniatore: 540 *n*.
Liguria (la): in dominio di Bisanzio, 26; — e l'Arte lombarda: 411.
" **Liguria** ", regione romana: 7, 14, 581.
Liturgia (la) e l'iconografia: negli affreschi di Civate, 104 e segg.
Liutprando re: suo palazzo e chiesa a Corte Olona, 31.
Lombardia (la): estensione geografica del suo nome sullo scorcio del sec. XIV, 407.
Longobardi (i) e l'Arte: 29 e segg.
Lorenzo da S. Severino, pittore: 457.
Lorenzo Monaco, pittore: 457.

Mafiolo da Cremona, maestro di vetri: 436.
Magneris (Bassanolo de'), pittore: 391.
Malouel (L.), pittore: 457.
Manoscritti francesi in Italia nel sec. XIV: 413.
Mantova: sue relazioni artistiche con la Lombardia, 272 *n*, 410.
Martini (S.), pittore: 231, 417: sua influenza sulla Pittura franco-fiamminga, 412.
Marziano da Tortona, miniatore: 522 e segg.
Masolino da Panicale, pittore: 255, 458, 461, 467, 480, 482, 484, 489, 506: — e gli Zavattari, 501: — e gli affreschi di Casa Borromeo, 511.
Messali ambrosiani di chiese rurali: loro illustrazione, 74.
Michele da Pavia, pittore: 435, 436, 442 *n*.
Michelino da Besozzo, pittore: 417 *n*, 435 e segg., 513, 532, 538, 548, 555: giudicato dai contemporanei, 435 *n*: sue opere perdute, 435, 436: sue opere, 437 e segg.: — e Giovannino de' Grassi, 446. Sua derivazione stilistica, 453 e segg., 464: — e l'Arte oltramontana, 465. Suoi seguaci, 474 e segg.: — e gli Zavattari, 501 e segg.: — e gli affreschi di Casa Borromeo, 503, 511: — e la Miniatura, 439 e segg., 517 e segg.
Milano: nei primi secoli cristiani, 1 e segg.: nei secoli V e VI, 7 e segg.: nell'età longobarda, 30 e segg.: a principio del sec. XI, 41: sulla fine del sec. XIV, 429 e segg. Sua rappresentazione negli affreschi di Angera, 165.
Miniatore (il) dell'ufiziolo di F. M. Visconti: 535 e segg.: sua influenza sui miniatori dell'Italia superiore, 538, 549, 552.
Miniatore (il) delle "Vitae Imperatorum": 528 e segg.: sua influenza sui miniatori lombardi, 532 e segg.
Miniatore (il) del ms. 757 della Bibl. Naz. di Parigi: 324 e segg.: sua collaborazione nel "Tacuinum" di Parigi, 356: — e il ms. fr. 343 della Bibl. Naz. di Parigi, 372 e segg.
Miniatori lombardi anonimi della fine del sec. XIV: 336 e segg.: — e l'illustrazione del "Tacuinum sanitatis", 367 e segg.
Miniatura (la) **nella Lombardia**: suoi incerti monumenti nei primi secoli cristiani, 6: nel sec. IX, 33: dal sec. X al XII, 69 e segg: nel sec. XIII e XIV, 151 e segg., 200 e segg., 275 e segg.: nella prima metà del sec. XV, 517 e segg. — e la Miniatura in Germania nell'età romanica, 70 e segg.: — e la Miniatura oltramontana nel sec. XIII, 152 e segg.: — e la Miniatura nell'Emilia nel sec. XIV, 200: — e la Miniatura franco-fiamminga, 415 e segg.: — e la Miniatura a Genova nel sec. XIV, 411: — e la Miniatura nel Veneto, 389 *n*, 409 e segg.: — e la Pittura, 70, 151 e segg., 200 e segg., 282, 291, 391 e segg., 435 *n*, 517 e segg., 534.
Moretti (Cr. de'), pittore: 294 *n*, 551 e segg., 576: e il Pisanello, 555.
Morimondo: mss. della sua badia, 153 *n*.
Mosaici: del sec. V e VI a Milano e nella Liguria, 8 e segg.: loro relazioni coi mosaici di Ravenna, 18. — di pavimenti, 80 e segg.: — del sec. XII a Milano, 128 e segg.
Mussis (G. de'), cronista: 286.

Napo della Torre: negli affreschi di Angera, 162 e segg.
Narsete e Milano: 19 *n*.
Nelli (O), pittore: 457.
Nicolao, scultore: 81, 118 e segg.
Nivardo, pittore: 581.
Novalesa: mss. della sua badia, 33.
Nuxigia (G. de), calligrafo: 202.

Orcagna (A.), pittore: 226, 233.
Orfinio da Lodi: suo poema, 154.
Oriente (l') e l'Italia nel sec. V e VI: 26 e segg.
Ornamenti: in mosaici del sec. V e VI, 14 *n*, 15, 23: in affreschi del sec. XI e XII, 43, 46, 50, 56, 57, 66, 196: in mosaici di pavimenti, 87 e segg.: nelle sculture di Civate, 117: in affreschi del sec. XIII e XIV, 139 e segg., 157 e segg., 169: nelle miniature di Giovannino de' Grassi e dei suoi seguaci, 308 e segg., 314 e segg.
"**Ouvraige de Lombardie**" (l'): 416 e segg.

Paolino da Montorfano, pittore: 432.
Paolino vescovo di Nola: 25.
Paolo da Brescia, pittore: 572.
Paolo Diacono: 100.
Pavia: suoi monumenti nell'età longobarda, 31: suo castello visconteo, 152, 278, 576.
Pavimenti istoriati: 82 e segg.
Perinetto da Benevento, pittore: 474 e segg.
Pianeti: loro rappresentazione, 160 e segg.
Pietro da Pavia, miniatore: 323 *n*, 325 e segg., 353, 410, 414, 517 *n*.
Pisanello (il): suoi disegni, 289 e segg. — e l'Arte lombarda, 446. — Sua influenza su pittori lombardi: 501, 512, 563.
Pittore (il) del mausoleo di A. Fissiraga: 181 e segg.
Pittori a Milano nella prima metà del sec. XV: 433.
Pittori chiamati da Mantova a Pavia nel sec. XIV: 272 *n*.
Pittura (la) **in Italia**: nell'età longobarda, 30 e segg.: nel sec. XI, 57 e segg.: nella seconda metà del secolo XIII, 135 e segg.: nel sec. XIV, 232: — e oltralpe fra il sec. XIV e il XV, 454 e segg.: nel secolo XV, 467.
Pittura (la) **nella Lombardia**: nei primi secoli cristiani, 2 e segg.: nell'età longobarda e carolingia, 30 e segg.: nel sec. XI, 41 e segg.: nel secolo XII, 95 e segg.: nel sec. XIII, 134 e segg.: nella prima metà del sec. XIV, 173 e segg.: nella seconda metà del sec. XIV, 207 e segg., 274: negli inizi del sec. XV, 429 e segg.: nella prima metà del sec. XV, 469 e segg: a mezzo il sec. XV, 553 e segg.: — e l'Arte orientale, 20 e segg.: — e l'Arte bizantina nell'età longobarda, 32: — e l'Arte carolingia, 34 e segg.: — e l'Arte in Germania alla fine del sec. X, 40: — e l'Arte bizantina nel secolo XI-XIV, 56 e segg., 97 e segg., 137 e segg., 173 e segg.: — e la Pittura dell'Italia centrale nello scorcio del sec. XIII, 145 e segg., 581: — e l'Arte gotica oltramontana nel sec. XIII e XIV, 150 e segg., 169, 179 e segg., 274. — e la Pittura toscana nel secolo XIV: 188 e segg., 207 e segg., 242 e segg.: — e la Pittura veronese del sec. XIV e XV, 268 e segg., 466: — e la Pittura in Piemonte nel sec. XIV, 274: e l'Arte franco-fiamminga nel sec. XIV e XV, 411 e segg., 464 e segg.: — e la Pittura in Italia nel principio del sec. XV, 461 e segg.: — e l'Arte del

Rinascimento, 468, 567 e segg.: — e la Scultura a Milano nel sec. XV, 431 e segg.: — e la Miniatura, 70, 151 e segg., 200 e segg., 390 e segg., 435 *n*, 517 e segg., 531.
Pittura (la) **a Verona**: sue relazioni con la Pittura lombarda, 268 e segg., 466: — e la Pittura renana, 464.
Porro (i), committenti di affreschi: 253 e segg., 256 e segg., 396.
Predis (Cr. de'), miniatore: 549, 552, 582.

Rainaldo, vescovo di Como: 97.
Raverti (M.), scultore: 431 e segg.
Roma: sua veduta prospettiva nella Cronaca di Leonardo da Besozzo, 489 *n*.
Romanzi cavallereschi: loro diffusione nell'Italia superiore, 371 e segg.: svolgersi delle loro illustrazioni, 383 e segg.

" **Sanctus** „: 25.
S. Ambrogio: 2 e segg., 16.
S. Benedetto di Polirone: mss. della sua badia, 75, 152, 551 *n*.
S. Colombano: 30.
Scotti (G.), pittore: 558 *n*.
Scultura (la) **nella Lombardia**: nell'età romanica, 81, 102, 117 e segg: nel sec. XIV, 296 e segg: sul principio del sec. XV, 430 e segg.
Sforza (Bianca M.): 532.
Sforza (Galeazzo M.): 550 e segg.
Siccardo, vescovo di Cremona: 82, 105, 109.
Simone da Corbetta, pittore: 391.
Sluter (C.), scultore: 431 *n*.
Soffitti dipinti lombardi: 561 e segg.
Stefanardo da Vimercate: il suo poema e gli affreschi di Angera, 162.
Stefano da Zevio, pittore: 460, 451 *n*, 464, 520.
Stendardo della Repubblica Ambrosiana: 563 *n*.

Tacconi (F.), pittore: 574 e segg.
" **Tacuinum Sanitatis** „ (il): 338 e segg.: elaborazione delle sue illustrazioni, 367 e segg. — e la Pittura lombarda, 393 e segg.: — e le " Très riches Heures „: 418 e segg.: — e gli affreschi del castello di Trento, 464.
Taddeo da Lodi, pittore: 173 *n*.
Tarocchi miniati: 522 e segg.
Tecnica " **compendiaria** „: 6, 10.
Thederigo di Fiandra, ricamatore: 417 *n*.
" **Tituli ambrosiani** „: 3 e segg.
Tommaso da Modena, pittore: 233, 270 e segg.
Torriti (J.), pittore: 123.

Ufizioli viscontei: 279.

Venezia: e l'Arte bizantina, 123: suoi mosaicisti, 133.
Veris (Franco e Filippolo de), pittori: 345 e segg., 354, 360, 369, 400, 434 e segg., 450, 461, 469 e segg., 521: loro relazioni col " Tacuinum sanitatis „, 345 e segg.: loro derivazione artistica, 434 e segg.
Vetri a oro con graffiti: nel castello di Pavia, 564.
Vidolenghi (L.), pittore: 563.
Visconti (i): loro relazioni familiari con corti d'Oltralpe, 287.
Visconti (Azzone): suo palazzo in Milano, 171 e segg., 202 *n*.
Visconti (Bianca di Savoia): suo ufiziolo, 279 e segg.
Visconti (Filippo M.): suo ufiziolo, 320 e segg., 535 e segg.: suoi ritratti, 436, 439: suoi tarocchi, 522 e segg. — e la biblioteca viscontea, 528.
Visconti (Galeazzo): 171 *n*.
Visconti (Gian Galeazzo): suo ufiziolo, 311 e segg., 320: suo Elogio funebre, 439 e segg.
Visconti (Giovanni): 157, 170, 206.
Visconti (Giovan M.): 439.
Visconti (Maria di Savoia): 522 e segg.: suo ufiziolo, 531.
Visconti (Ottone): 157, 167 *n*: sue imprese negli affreschi di Angera, 162 e segg.
Visconti (Pietro di Giovanni): 264 *n*.
Visconti (Roberto): suo messale, 204.
Visconti (Valentina): 287, 289, 302 *n*.
Vismara (L.), pittore: 565.
Vitale da Bologna, pittore: 201.

Warmondo, vescovo d'Ivrea: suoi mss., 70.
Wiligelmo scultore: 81, 118 e segg.
Wolvinio, orafo: 32, 129.

Zavattari (gli): 492 e segg., 513 e segg., 532, 538, 550, 555, 576: loro derivazione artistica, 501 e segg. — e la Miniatura, 522 e segg.; — loro seguaci, 557 e segg.

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE MENO OVVIE O DUBBIE

BRUCK, *Malereien.* = R. BRUCK, *Die Malereien in d. Handschriften d. Königr. Sachsen*, Dresda, 1906.

CAVALCASELLE, *Pittura.* = G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, Firenze, 1886 e segg.

GIULINI, *Memorie.* = *Memorie spettanti alla storia della città e campagna di Milano*, Milano, 1855.

Jahrb. d. kunst. Samml. = *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.*

Jahrb. d. pr. Kstslgn. = *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen.*

Monatsh. f. Kw. = *Monatshefte für Kunstwissenschaft.*

S. MONTI, *Storia ed Arte* = S. MONTI, *Storia ed Arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, Como, 1902.

RAHN, *Wandgem.* = I. R. RAHN, *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz* (*Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, XXI, 1-2).

Rep. f. Kw. = *Repertorium für Kunstwissenschaft.*

T. RIVOIRA, *Arch. lomb.* = T. RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda*, Milano, 1908.

W. SUIDA, *Flor. Maler.* = W. SUIDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Iahrhunderts*, Strassburg, 1905.

VASARI. = G. VASARI, *Le opere* con annot. e comm. di G. Milanesi, Firenze, 1906.

VENTURI, *Storia.* = A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1901 e segg.

ERRATA-CORRIGE

pag.			ERRORI	CORREZIONI
21	lin.	3	*Liguria*	Liguria
23	„	10	IHOANNIS	IOHANNIS
23	nota	1	che la prima lettera sia	che la prima lettera della seconda linea sia
32	„	2	*teniae*	*taeniae*
42	fig.	26	ambone e scalea	esterno (1906)
49	„	32	Ariberto Intimiano	Ariberto da Intimiano
56	lin.	10 e 35	προσκύνεσις	προσκύνησις
60	„	13	di Oberzell e di Reichenau	di Oberzell a Reichenau
62	nota	2	inserta	inserto
83	fig.	54	Novara, ecc.	Milano, Archivio di S. Ambrogio: Messale.
153	nota	2	op. cit. e	op. cit.) e
169	„	2	Dal tempo	Del tempo
273	lin.	13	d'un medesimo	d'un altro
274	„	12	documenti	monumenti
298	lin.	6	tanto	così
377	„	15	(fig. 221)	(fig. 220)
550	„	17	s. XV	secolo XV
576	„	10	(fig. 477)	(fig. 479)

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 001385910